

ما قيل عن الكتاب سبارك: كيف يعمل الإبداع؟

«تقدم بيرشتاين إجابات وافية على قدر كبير من الأهمية، إضافة إلى العملية التي من خلالها أذكت الجمر في النار، وكيف أنك، ربما تقوم بذلك أيضًا».

- مجلة فانيتي فير

«هذا كتاب عن الفرح، والدوافع، والفن، والعمل الذي نستطيع القيام به جميعًا».

- سيث غودين، مؤلف لينتشوبن

«سبارك هي موسوعة للإلهام يقدمها اليوم أكثر المبدعين تفوقًا، ولكنها لا تتركك مع حل واحد يناسب الجميع، بل تترك لك طبقًا مليئًا برؤى انتقائية لتختار منها ما يناسبك، عبر الدمج، والفهم الأكثر إثراءً لحياتك الإبداعية».

- ماريا بوبوفا، برين بيكنغز

«إنَّ أفضل طريقة لمعرفة مزيد عن الإبداع هي التحدث مع أكثر الأشخاص إبداعًا في العالم».

- ديترويت فري برس

«سبارك؛ كتاب جميل، وممتع، ومفعم بالحياة . . . ستجد نفسك تفكر في أصل الأضواء، والومضات، التي تظهر لك فقط عندما يقوم شخص مميّز بالنظر إليها والتفكير فيها».

- فيلادلفيا إنكويرر

«من خلال المحادثات المنيرة، يبين لك هؤلاء الأفراد المبدعون كيف حصلوا على المواد الخام من السياقات المألوفة، وأوجدوا الفن الذي يغير كيفية نظرنا إلى العالم».

- بابليشرو ويكلي

سبارك

كيف يعمل الإبداع؟

جولي بيرشتاين تقديم: كيرت أندرسون

نقله إلى العربية

خليل سمري

العبدكان
Obekan

Original Title
SPARK
HOW CREATIVITY WORKS

Author:
Julie Burstein & Kurt Andersen

Copyright © 2011 by Public Radio International

ISBN-10: 0061732311

ISBN-13: 978-0061732317

All rights reserved. Authorized translation from the English language edition

Published by: HarperCollins Publishers, (U.S.A.)

حقوق الطبعة العربية محفوظة للبيكان بالتعاقد مع هاربر كولينز. الولايات المتحدة الأمريكية.

© 2013 — 1434 البيكان
Obeikan

شركة البيكان للتعليم، 1438هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

بيرشتاين، جولي

سبارك كيف يعمل الدماغ. / جولي بيرشتاين؛ أ. خليل سمرين - الرياض 1438 هـ

360 ص؛ 21 × 14 سم ردمك: 8 - 014 - 509 - 603 - 978

1- الإبداع. أ. سمرين، خليل (مترجم) ب. العنوان

ديوي: 153 رقم الإبداع: 1438 / 1891

الطبعة العربية الأولى 1438 هـ - 2017 م

الناشر البيكان للنشر
Obeikan

المملكة العربية السعودية - الرياض - المحمدية - طريق الأمير تركي بن عبدالعزيز الأول

هاتف: 4808654 فاكس: 4808095 ص.ب: 67622 الرياض 11517

موقعنا على الإنترنت

www.obeikanpublishing.com



كتبنا على جوجل

<https://t.co/8r2O53H3>

البيكان
Obeikan

امتياز التوزيع شركة مكتبة

المملكة العربية السعودية - الرياض - المحمدية - طريق الأمير تركي بن عبدالعزيز الأول

هاتف: 4808654 - فاكس: 4889023 ص.ب: 62807 الرياض 11595

جميع الحقوق محفوظة للناشر. ولا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو نقله في أي شكل أو واسطة، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك التصوير بالنسخ

«فوتوكوبي»، أو التسجيل، أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من الناشر.

المحتويات

تقديم كيرت أندرسون 9

مقدمة 19

الفصل الأول: المحن الجذابة 25

تشك كلوز 30

دونالد هول 44

جيل سوبول 55

الفصل الثاني: الكيمياء الحديثة 61

بن بيرت 64

إليزابيث ستريب 74

ريتشارد سيرا 84

الفصل الثالث: الحاضرة والبرية 101

ستانلي كونتز 104

ميل تشن 111

جولي بارغمان 117

الفصل الرابع: العودة إلى البيت 127

وليام كريستبير 133

ألكساندر بين 146

تشيما ماندا نيفوزي أديتشي 154

165	الفصل الخامس: تصوّر ينابيع الحياة
168	ميرا نير
175	ديفيد بلودن
182	ريتشارد فورد
189	بيل فيولا
193	الفصل السادس: الأمهات والآباء
196	باتي لوبون
199	ميريام كاتن
204	ديفيد ميلش
207	كيفن بيكون
211	روزين كاش
215	جوشوا ريديمان
221	الفصل السابع: الشركاء المبدعون
226	أليسون كروس وروبرت بلانت
233	أنغ لي وجيمس شومان
248	دينيز سكوت بروان وروبرت فينتوري
269	الفصل الثامن: إعادة إحياء عالم محطّم
275	تيرانس بلانشيرد
282	لين نوتاج
292	جويل مايرويتز
305	الفصل التاسع: البدء بالعمل
309	يو- يو ما
312	إيزابيل أليندي
317	جويس كارول أوتس

320	ريتشارد سيرا
322	جون إيرفتغ
325	توني كوشنر
331	تشاك كلوز
333	شكر وتقدير
339	ملحوظات عن المصادر

SPARK

تقديم

بقلم كيرت أندرسون

أوغسطس 6، 2010

تخرجت في الكلية، ولم تكن هناك أيّ بادرة لوجود وظيفة في المستقبل القريب مطلقاً، كما لم تكن لدي أدنى رغبة في العودة إلى ديارى في نبراسكا. وكان كلّ ما أعرفه أنني أريد العيش في مدينة نيويورك، والتسكع مع الناس الذين يقومون بأعمال مبدعة، والحصول على الأموال للقيام بعمل إبداعي بنفسى، ولكننى لم أكن أعرف التمثيل، ولا الغناء، ولا الرقص، أو العزف على آلة موسيقية، أو الرسم. وعندما كنت في الحادية والعشرين، كنت أحلم في خطة لحياتى المهنية. والغريب جداً، أنني قمت بتنفيذها بكلّ ما فيها من ضياع، ومجد غير مرغوب فيه طوال السنوات الخمس والثلاثين الماضية؛ فأنا من نيويورك؛ وجلّ أصدقائى من الكتاب، والفنانين، والسينمائيين، والموسيقيين، والمصممين. وقد كسبت رزقى إلى حدّ كبير فى كلّ مجال من المجالات الإبداعية التى لا تتطلب معرفتى فى الموسيقى أو الرسم. أو حتى الرقص.

ولكن قبل عَقْدٍ من الزمن فقط، توافرت لي فرصتان متتابعتان من العودة إلى الوراء، والتأوه التي أوضحت لي أخيراً مسار حياتي المهنية المتعثرة، ما جعلني أفهم المتطلبات الأساسية للإبداع.

سنحت الفرصة الأولى عندما قرأت مقالاً مُعَنَّوَنًا بِروح الهواة، ألفه الكاتب والعالم الكبير دانيال بورستين؛ ذكر فيه أن الجهل ليس العقبة الرئيسة أمام التقدم، بل الادعاء بالمعرفة. فالهاوي لا يخاف فعل شيء ما أول مرة. . . . فمكافآت الفكر والفنون تتبع من الشجاعة في محاولة شيء ما، كل أنواع الأشياء، أول مرة . . . إذ ليس هناك حاجة إلى أن يكون الهواة عباقرة للبقاء خارج الرتابة التي لم يدرّبوا فيها.

بورستين؛ الأمير المعتمد والأسمى من قبل المؤسسة الفكرية، والمهني المثقف ثقافة فكرية متناهية، والحاصل على منحة رودس، وحامل شهادة الدكتوراه، وأستاذ في جامعة شيكاغو وجامعة كامبردج، ومدير المتحف، وأمين مكتبة الكونجرس، كان يقول: في السبعينيات كانت الكفاية المهنية من النوع الجيد (المعرفة، والكفاية، والموثوقية) لها مكانتها، ولكن الهاوي المتحمس، والعاطفي المتهور قليلاً هو ما نحتاج إلى رعايته في حياتنا المهنية، وبخاصة إذا كنا نطمح إلى الإبداع في العمل الذي نقوم به.

وبعد بضعة أشهر وجدت نفسي أقوم بمقابلة صديقي الهزلي الرائع تيبور كالمان؛ مصمم الرسوم البيانية والمؤلف المتنوع. يمكن الاطلاع على نصّ حديثنا في كتاب نُشر عن عمله. كان في التاسعة والأربعين عندما تحدثنا عن علمه بأنه بقي له أشهر فقط للعيش. كان تيبور دائماً ذكياً في طبيعة العمل الإبداعي، ولكنه الآن فقد الحكمة.

قال لي: أنت لا تريد أن تفعل كثيرًا من المشروعات من نوع مماثل. فعادة ما نقوم بعملين اثنين من الأشياء: الأول، تصاحبه اللعنة بطريقة مثيرة للاهتمام. أما الثاني، فتقوم به بطريقة صحيحة. لقد سعت إلى الانتقال إلى كثير من مجالات أخرى ممكنة، أي شيء يمكن أن يأخذني بعيدًا عن تصميم الرسوم البيانية؛ فقط كي لا يلزمني الشعور بالملل. وكلما كنت أجهل تمامًا كيفية القيام بشيء ما، كنت أقوم به على نحو جيد. وعندما تعلمت تمامًا كيفية القيام بشيء ما، كنت أفعله بدرجة أقل إتقانًا؛ لأنّ ما سأقوم به سيصبح أكثر وضوحًا.

أدركت أنّ كامل حياتي المهنية والإبداعية حتى الآن كانت تسير بطريقة مماثلة، من خلال الانغماس في روح الهواة: فقد أقدمت على القيام مرارًا وتكرارًا وبكل صلف وغرور، باقتحام وظائف لم يكن لدي أي خلفية أكاديمية أو تدريب فيها، ولكنني قمت بها بجدٍّ متناهٍ؛ على أمل أن تتحول عدم خبرتي بطريقة أو بأخرى إلى ابتكار مثير للاهتمام. لم يكن لدي أي تجربة في الكتابة الإذاعية، ولا كتابات أخبار التلفاز (حيث كانت مهمتي الأولى العمل لتلفاز NBC)، ولا عن السياسة أو الجريمة (وظيفتي الثانية لبعض الوقت)، أو عن الهندسة المعمارية والتصميم (أيضًا لبعض الوقت). وعندما أسهمت في تأسيس مجلة الجاسوس (وظيفتي الرابعة)، لم أحرّر في حينها مطلقًا كتابة أي شخص عدا ما كنت أكتبه لنفسه، ولم أقم بإدارة الأعمال أيضًا. وتكرر الشيء نفسه عندما كتبت وأنتجت الملهاة المخصصة لشبكة (NBC)، وكتابة العمل المسرحي الساخر خارج برودواي، وكتب نصوص (لديزني)،

وبعت روايتي الأولى (راندوم هاوس). لقد أقنعني الأستاذ بورستين وصديقي تيبور أنّ ما قمت به بطريق المصادفة، وبأثر رجعي، والانتقال من وظيفة مثيرة إلى أخرى أكثر إثارة للاهتمام مع عدم وجود إستراتيجية حقيقية، هو الأساس الفلسفي للحياة.

بعد مدّة قصيرة من اللحظة التي رأيت وفهمت فجأة من خلالها الأشياء بطريقة جديدة واضحة جدًّا، استدعاني المديرون التنفيذيون من الإذاعة العامة الدولية WNYC دون علم مسبق وسألوني: أترغب في تقديم برنامج جديد نحن في صدد إعداده عن الفنون، والترفيه، والإبداع؟ رددت: حقًا! هل تعنون ما تقولون؟ حيث مجموع خبراتي الإذاعية على الهواء مباشرة لا تتعدى بضع مقابلات معي عن كتب ومقالات كنت كتبتها. تقديم برنامج أسبوعي على الهواء مباشرة من خلال الإذاعة العامة! هل كانوا جادين فعلاً؟ لقد فعلت كثيرًا من الأمور لم يكن لديّ أيّ خبرة بها، ولكن لم يطلب إليّ أحد في أيّ وقت مضى أن أفعل شيئًا ليس لديّ أدنى خبرة في القيام به.

هذا ليس صحيحًا تمامًا؛ فقبل عشرين عامًا، اتصل بي مدير ومخرج مسرحيّ، دون سابق علم ومعرفة، وسألني عما إذا كنت مهتمًا في القيام بالدور الرئيس في إنتاجه القادم؛ مسرحية عطل. رددت: أحقًا ما تعنيه؟ حيث لم تتجاوز خبرتي في التمثيل والمسرح القيام بدور الرّبان هوك في عمل مسرحيّ مدرسيّ من إنتاج بيتربان. هل كان يعني ما يقول؟ حسنًا، وكما اتضح فيما بعد، لا: فما كان يعنيه هو دعوة ممثل (أمريكي من أصل إفريقي) يدعى كيرت أندرسون. رقم غير موفق.

ولكن هذه المرة، اتضح فيما بعد، أنَّ في نيَّة القائمين على الإذاعة العامة حقًّا الاتصال بي، وليس الشخصيات الإذاعية المخضرمة مثل، كيرتس أندريسين، أو كارل أندروز، أو كارتر أندرياز. كانوا يعنون ما طلبوا إليَّ القيام به فعلاً. وهذه هي الطريقة التي جئت من خلالها للمساعدة في ابتكار برنامج (ستوديو 360) وتقديمه.

ما نفعله كلَّ أسبوع من خلال هذا البرنامج هو محاولة إظهار كيفية عمل الإبداع من خلال دراسات حالات منفردة كلَّ على حدة، من خلال الحديث مطوَّلاً وبعمق مع بعض الأشخاص الأكثر موهبة في العالم عن كيف ولماذا يفعلون ما يفعلونه. ومن أجل هذا الكتاب استخلصنا الحكمة الأكثر أهمية من خلال مئات المحادثات لإيجاد نوع من كتب التوعية عن عملية متابعة الأهواء الإبداعية الصعبة والمنعشة. فكان برنامج الإبداع يضم مئة وواحدة من محاضرات الفنانين الرسامين، والمصممين: تشاك كلوز، ودينيس سكوت براون، وروبرت فنتوري؛ وصناع السينما: كاثرين بيجلو، وأنغ لي، وميرا ناير، وكيفن بيكون؛ والكتاب: ريتشارد فورد، وجويس كارول أوتس، وجون إيرفينغ، وتوني كوشنر؛ والموسيقيين باتي لوبون، وروزان كاش، وروبرت بلانت، ويويوما، وكثير من الفنانين الآخرين غيرهم. ربما كنت فتاناً أو من المحتمل أن تصبح فتاناً، أو ربما كنت مغنياً من الهواة أو رساماً أو كاتباً. إذا كان الأمر كذلك، فعدَّ هذا البرنامج كتاباً تمهيدياً عن كيف أنَّ بعض أشهر الموهوبين، والأشخاص الناجحين قد أطلقوا مواهبهم وحققوا نجاحات كبيرة. ولكنني مقتنع أيضاً أنَّ هناك كثيراً

من الدروس القيمة، التي تم تعلمها بشقّ الأنفس، عن العيش والعمل على نحو مبدع يمكن تطبيقه على أيّ حياة، وأيّ وظيفة تقريبًا. أو ربما كنت تريد ببساطة الاستمتاع بنظرة حميمة على حياة بضع عشرات من نجوم الثقافة. إذا كان الأمر كذلك؛ فاستمتع.

ما أدركته بعد التحدث إلى هذه الثلة الملهمة من المبدعين، من خلال خمسمئة عرض التي قدمتها، هو أنّ ما تعلمته من دانيال بورستين وتيبور كالمان قبل عقد من الزمن ينطبق إلى حدّ كبير على كلّ عمل يستحق القيام به، ولا سيّما العمل الإبداعي: حيث الشرط الأساس لممارسة العمل المثير هو أن تكون متحمسًا للقيام به، وصولًا إلى القيام بعمل ما، أو تقديم شيء لم تكن قد فعلته أو قدمته من قبل، والذي يبدو، في الأقلّ، مخيفًا بعض الشيء، أبعد من مجرد منطقة راحتك. كتب E. B. الشهير: «لا ينبغي لأحد القدوم إلى نيويورك للعيش إلا إذا كان على استعداد لأن يكون محظوظًا». والشيء نفسه ينطبق على الناس الذين يرغبون في القيام بأيّ نوع من العمل الإبداعيّ.

وبمجرد أن اعتمدت هذا النموذج والمثال من روح الهواة فقط منذ أكثر من عشر سنوات، والمخاطرة في محاولة القيام بأشياء جديدة، والبقاء بعيدًا عن الرّتابّة، ورفض الإصابة بالشلل خوفًا من النقص أو حتى الفشل، وفتح نفسي على الحظ، أي إنه، وبمجرد أن أصبح شعوري الواعي الطريقة التي كنت تعثرت من خلالها في الحياة دون تفكير، بدأت باكتشاف أعضاء آخرين في هذا النادي، مثل داني بويل؛ المخرج الذي قدم برامج 127 ساعة، والفلم الشهير سلم دوغ

مليونير، والمهتم، وثمانية أفلام روائية أخرى. حيث قال لصحيفة نيويورك تايمز: كل شيء بعد الشيء الأول عمل تجاري. فهناك شيء عن البراءة والفرح عندما لا تعرف تمامًا ما تفعله. هذا ما قاله ستيف جوبز، عندما تحدث عما هو غير متوقع عند تعرضه للطرد من شركة أبل بعد تسع سنوات من تأسيسه للشركة. وأضاف: إنَّ عبء أن تكون ناجحًا، قد استبدل بخفة بكونك مبتدئًا مرة أخرى، وغير متأكد من كل شيء. لقد حررتني هذه التجربة للدخول في أحد أكثر أوقات الإبداع من حياتي. وهي المدة التي، ومن بين أمور أخرى، أسست الرسوم المتحركة المدهشة في ستوديو بيكسار.

أنا لست شخصية متدينة، ولكن إذا اضطرت إلى الاختيار فربما سأختار البوذية؛ لأنَّ ممارسيها يكتبون ويقولون أشياء متناقضة، مثل هذا الخط من قبل الرئيس شونريو سوزوكي: «في عين المبتدئين هناك كثير من الاحتمالات، ولكن في عقل الخبير العدد قليل». وهذا ما كان يعنيه تيبور، وبورستين وبويل وجوبس. وكما أوضح ريتشارد سيرا قبل بضع سنوات في محادثة على ستوديو 360، التي أدرجتها في الفصل 2: «أنا ذاهب لمجرد بدء اللعب»، وقال سيرا لي عن قراره التخلي عن الرسم عندما كان شابًا: «لم تكن لديّ أدنى فكرة عما كنت أفعله».

تعلمت كيفية تقديم برنامج إذاعي وطني من خلال تقديم برنامج إذاعي وطني بصحبة أشخاص كانوا يعرفون كثيرًا من المعلومات عن الإذاعة أكثر مما كنت أعرف، وبخاصة جولي بورشتاين؛ المنتجة التنفيذية لبرنامجي من عام 2000 وحتى عام 2009. وقد كتبت للتلفاز

والإذاعة والأفلام، حيث كنت أعرف كيفية كتابة الجمل للصوت والأذن بدلاً من العين، وكنت أعرف كيفية سرد القصص. ولكنني تعلمت كيفية القيام بنوع جديد من المحادثة، حيث نطقت الجمل والتحليلات التي احتوت الحد الأدنى من التوقف والتردد، والأحاديث التي نادراً ما قوطعت خلالها. ومع ذلك أخذت زمام المبادرة.

إضافة إلى هذا، وفي مرحلة إعداد برنامج ستوديو 360 مع جولي وبقية فريق المنتجين، كان لي الهدف نفسه كما هي الحال عندما أنشأت المجلات، والمواقع الإلكترونية، وإنتاج البرامج التلفزيونية، وكتابة الروايات، وهو الشيء الذي أرغب في قراءته، أو مشاهدته، أو سماعه، حتى لو لم يكن لي أي شيء حيال ذلك، وكان ذلك على عكس أي شيء موجود. بالنسبة لي، هذا هو أيضا كيفية عمل الإبداع؛ عندما يعمل. وبهذا المعنى، الإبداع هو الأنانية، ولكنه مستمد مما أسميه الأنانية الجيدة؛ شيء مثل الكولسترول الجيد.

في السنوات العشر التي قَدِّمت فيها البرنامج، كنت قد أجريت أكثر من ألف محادثة مع بعض الأشخاص الأكثر إبداعاً وأهمية على وجه البسيطة. وقد فاجأني كثيرون منهم؛ فقبل أن التقيت بسوزان سونتاغ، مثلاً، شعرت بالخوف؛ فقد كانت بطلي المفضلة لعقود، وقد قال منتجي برنامجي: إنَّ السيدة سونتاغ لا ترحب التعامل مع الحمقى. في حال كنت أنا واحداً منهم. ولكن تبين أنَّ نقاشنا الذي امتد ساعة كاملة واحد من أفضل النقاشات التي أجريتها، والنقاش الوحيد الذي قدمته من خلال برنامج ستوديو 360 الذي حظي بملاحظة مكتوبة

بخط اليد تقول: شكرًا لكم. كما فوجئت جدًا بالروائي والصحافي نيك توسشيز، الذي بذل قصارى جهده للإساءة لي، ولما فشل في ذلك، غادر (الاستوديو) للتدخين في منتصف وقت عرض البرنامج ولم يعد بتاتًا. فوجئت أيضًا عندما تذكر غورفيدال أنه هدد مرة بمقاضاتي عن مقالة كنت قد نشرتها عنه. كذلك فوجئت عندما أجهت تويلا ثارب في البكاء. أيضًا، فوجئت عندما أصبحت روزان كاش صديقة مقربة. وعندما طلب إلي نيل غيمن، بعد سنوات من ظهوره في البرنامج، إن كنت أفضل كتابة مقالة قصيرة عن الكتابة الخيالية لتضمينها في مختارات كان مسؤولاً عن تحريرها. كتبت المقالة، ونُشرت في الصيف الماضي أول قصة من الخيال العلمي. مرة أخرى، لم أكن أعرف كيف سأفعل ذلك، ولم أكن متيقنًا على وجه الخصوص بإمكانني فعل ذلك؟ ومع ذلك فعلتها، وكنت سعيدًا بالنتيجة. تلك هي الرهبة والفرحة من زرع الثقة في روح الهواة، وأن تكون مستعدًا لأن تكون محظوظًا، ورؤية إلى أي مدى سيأخذك الإبداع.

SPARK

مقدمة

عندما كنت قد بدأت للتوّ العمل في الإذاعة، كانت واحدة من أولى مهامى مقابلة عازف التشيلو يويوما، وعازف البيانو إيمانويل أكس. كنت بالكاد قد تخرجت في الكلية، وكان الموسيقيون أكبر منى بكثير.

كانا يتدربان في شقة في الجانب العلوي الغربي من منزل يويوما؛ من أجل الحفلة المقبلة في مدينة نيويورك. ركبت قطار الأنفاق من أمكنة التصوير (استوديوهات) WNYC القديمة في مبنى البلدية. وصلت إلى الشقة حاملاً معى آلة تسجيل الأشرطة الضخمة. قابلنى ما عند الباب، وأدخلنى إلى غرفة المعيشة، حيث عانيت في أثناء عملية إعداد آلة التسجيل خاصتى، ليس لعدم معرفتى كيفية القيام بذلك، ولكن لأنه ومنذ لحظة دخولى الغرفة، كان ما وأكس يغيظانى ويمازحانى، حيث كنت أقهقه بصوت مرتفع، وكان من الصعب جداً الانتباه إلى الشريط المغناطيسى البنى الرقيق عندما كنت ألفه من بكرة إلى أخرى.

لقد بدأت المقابلة كلها وانتهت بهذه الطريقة، عازفا البيانو والتشيلو يتبادلان المزاح والدعابة والضحك. كنت قد تعلمت ألا أحدث أيّ جلبة أو ضجة عندما يكون الشخص الذي أجري المقابلة معه يتحدث، وألا أقول أبداً أيّ شيء، مثل آه أو أوه!، وبدلاً من ذلك علي القيام بإيماءة هادئة بحيث لا يقاطع صوتي صوت المتحدث. ولكن أكس وما كانا مبتهجين وفرحين جداً لدرجة لا تصدق. وفي النهاية، لم يكن بوسعي إلا مشا طرتهما الضحك.

عندما عدت إلى المحطة، تصارعت مع الشريط، في محاولة لتحريره للبث. لم يكن هذا مثل أيّ شيء لمفهومي عن الكيفية المفترض أن تبدو عليها المقابلة الموسيقية الجادة. أدركت في وقت لاحق من ذلك بكثير، أنّ الكلمات الفعلية التي قالها الموسيقيان لم تكن الجانب الأكثر أهمية من الحديث، وأنتي كنت محظوظاً كثيراً لتجربة جوهر علاقتهما الإبداعية. وكنت كمن كان يستمع إلى الموسيقى من وراء الكلمات، والمشاعر التي أعطت قصصهما صدى عاطفياً. عندما كان أكس وما يعزفان معاً، تردد حديثهما العفوي بالطريقة نفسها التي كانت تربط بينهما من خلال الموسيقى: بكونهما فنانين لاعبين رائعين، موهوبين، خطيرين، وأيضاً مزعجين. كان الفرع المكوّن الأساس في كيفية عمل إبداعهم.

طوال مسيرتي في الإذاعة العامة؛ مراسلة، ومقدمة برامج، ومنتجة، استمعت بعناية لتلك اللحظات عندما يقصُّ فناناً قصة تكشف عن الروح الكامنة وراء إبداعه. عندما صممت برنامج ستوديو 360

عام 2000، كنت مصممًا على تطوير برنامج يسبر ما تحت السطح عن الفن المعاصر، وثقافة البوب للعشور على التيارات الأعمق التي تجرّفنا في طريقها. لقد كان من المثير جدًّا، خلال العقد الأول من عمر البرنامج، الاستماع إلى مئات الفنانين، والموسيقيين، والكتاب، والسينمائيين، يتحدثون عن مصدر إلهامهم، وكذلك عن كيفية كفاحهم مع عملية صناعة الفن، ما سمح لنا أن نرى مواطن ضعفهم، وكذلك الاحتفاء بنجاحاتهم.

وأنا اقترب من التحدي الجديد في تدوين الكتاب الذي سيستثمر مئات الساعات من المحادثات التي أجريتها من خلال برنامج ستوديو 360، بدأت بالتفكير في بعض الأسئلة الأساسية: ما الذي يجب أن نتوقعه من الفن في القرن الحادي والعشرين؟ ما الذي يكشفه هؤلاء الفنانون لنا؟ ولمَ نحن مجبرون على النظر والاستماع لهم؟ هناك كثير من الإجابات عن هذه الأسئلة؛ في نظري، العمل الذي يمس العمق هو دائمًا العمل الذي يرتبط مع الحياة. فالفنانون الذين أقع في حبهم هم أولئك الذين هم على استعداد لفتح أنفسهم في وجه الهموم، وكذلك متعة التجربة من أجل إبداع عمل يحركني لفهم حياتي الشخصية بطريقة جديدة.

لذا، فإن خيوط العمق التي اخترت تتبعها عندما أعددت فصول هذا الكتاب يمكن العثور عليها. وكما قلت عندما بدأنا برنامج ستوديو 360، هي حيث يتصادم الفن والحياة الحقيقية. وربما بدقّة أكثر، حيث نختبر التذبذب بين الفن والحياة.

ولكتابة سبارك، فقد اخترت قصصًا من الفنانين الذين يقولون لنا شيئًا عن ذلك التذبذب، والمبدعين الذين يلجؤون إلى الناس، والأمكنة، والمواد في حياتهم من أجل دوافعهم وموضوعاتهم. لقد نظمت الكتاب لاستكشاف معالم التناغم العاطفي في كلٍّ من الحياة والفن. فالفصول هي درب عبر التحديات والانتصارات، والتحويلات، التي تكشف الروابط مع العالم الطبيعي ومع البيت والأسرة؛ وتكشف عجائب من الطفولة وإحباطات والهجمات الشراكات؛ وتلمس أيضًا عالم الكارثة وتدايعاته، عندما يأخذ الفنانون شظايا العالم المحطمة ويضعونها معًا مرة أخرى؛ من أجل أنفسهم ومن أجلنا. يبين كلُّ فصل وجهًا مختلفًا من وجوه التجربة الإنسانية، تصارع معه هؤلاء الفنانون ولعبوا.

في الفصل الأخير، يتحدث الفنانون عن كيفية بدئهم العمل، مع قصص عن بدايات إنتاجهم، والبدايات الخائبة، والحاجة إلى الهروب، والابتعاد في بعض الأحيان، وكيفية التعرف إلى عمل أنجز فعلًا. هذا جزء حاسم من القصة: فلو لم يبدووا العمل، لما كانت هناك أفلام، ولا شعر، ولا لوحات، ولا موسيقا، ولا أيُّ علاقة بين أولئك المبدعين وبيننا. بعد بضع سنوات من محادثتي مع يويوما وإيمانويل أكس، طُلبَ إلى إنتاج سلسلة إذاعية وطنية في الغالب عن مهرجان موزارت. كان الكاتب المسرحي الإنجليزي بيتر شافير في نيويورك، وكنت قد تدبرت مقابلة معه للبرنامج الإذاعي؛ لأنَّ مسرحيته أماديوس قد حُوِّلت للتو إلى فلم حاز جائزة الأوسكار.

يستكشف شافير العلاقة بين فولفغانغ أماديوس موزارت، الذي كان عبقرياً بارعاً، وصعب التنبؤ بتصرفاته دائماً، وأنطونيو ساليري، وهو ملحن البلاط الذي كان يعمل منذ مدة طويلة. وعندما سألت شافير ما عدّه الفرق الأساس بين الرجلين، قال لي: إنه صور موزارت وهو يجري نحو بئر الإلهام ويغوص فيها، رأسه أولاً، دون توقف، في حين مشى ساليري إلى جانب البئر وأطلّ من علّ؛ علّه يتمكن من رؤية ما كان في الأسفل قبل أن يرمي شباكه.

الفنانون الذين ستقابلهم في سبارك جميعهم على استعداد للغوص، برؤوسهم أولاً، في تجارب الحياة الأولية، المبهجة، وغير الودودة أحياناً. أصغي إليهم وهم يتحدثون، وأستمع إلى قصصهم عن أساليبهم ومحفزاتهم التي ستعمق تقديرنا لهم. وتروي قصصهم لنا شيئاً عن كيفية السماح للإبداع بالدخول إلى حياتنا الشخصية أيضاً.

SPARK

الفصل الأول

المحن الجذابة

في ربيع عام 2000، عندما طُلبَ إلي قيادة الفريق الذي سيطلق برنامج ستوديو 360، كانت سمعة الإذاعة العامة قد تشوهت من البرامج الفاشلة في مجالي الفن والثقافة. وفي أثناء مقابلة للحصول على الوظيفة، كانت قد وُضعت الخطوط العريضة لرؤيتي وتصوري لمثل برنامج كهذا يصوّر الحياة والأفكار من خلال عدسة الإبداع، وثقافة البوب، والفنون: لاستكشاف، كما سنقول في وقت لاحق في شعار برنامج ستوديو 360، المكان حيث يتصادم الفن والحياة الحقيقية، ليصار إلى تطبيقه في الإذاعة العامة الدولية (PRI) و WNYC. وعند بداية عملي في الإذاعة، واجهت بعض التحديات الداخلية، مثل تثبيط الروح المعنوية في نفوس فريق المنتجين الموهوبين قبل التحاقهم بالعمل، وكان لدينا ثلاثة أشهر فقط لتطوير فكرة جديدة، وإطلاق مسلسلات أسبوعية وطنية؛ وكان صاحب الموهبة الإبداعية المبشرة؛ الروائي والصحفي كورت أندرسون، لم يسبق له أن قدم أيّ برنامج إذاعي من قبل.

عرفت من خلال الأحاديث القليلة الأولى معه أن لديه قدرة على أن يصبح مذيّعًا إذاعيًّا لامعًا. ولكن طُلبَ إليّ إعداد عرض جديد على غرار المجلة، وفي محطة الإذاعة العامة؛ هذا يعني قراءة مقدم البرنامج صفحات إثر أخرى من المقدمات والنهايات الموسيقية لقصص أنتجت. وهذا يتطلب كثيرًا من الممارسة للقيام بعمل جيد. وبداية، تعدّ قراءة الصفحة في كثير من الأحيان محبطة.

عمل كورت بجد وتعلّمت بسرعة، وعند الاستماع إلى عرضنا الأول مرة أخرى، ما زلت أسيّرًا، مثلًا، بافتتاحيته الأولى عن عدم الوضوح بين الإعلانات والمحتوى على التلفاز، التي كانت حادة ومضحكة، والتي ألقاها بحيوية. لكنني كنت أعرف أنه إذا كانت قراءة الصفحات هو كل ما كان يفعله كورت، فلن يتمكن المستمعون من معرفته حق المعرفة.

لذلك، قررت أن أتخلص من التقليد، واستكشف فكرة عملت من خلالها في بضعة مشروعات كنت قد طورتها قبل مجيئي إلى برنامج ستوديو 360. فكرت: ماذا لو لم يكن كورت وحده في مركز البثّ (الاستوديو) لقراءة المقدمات؟ ماذا لو اخترنا فكرة مركزية لكلّ عرض، وأنّجنا قصصًا تقترب من الفكرة من وجهات نظر مختلفة، ثم أحضرنا ضيوفًا نبهاء، أذكاء، مثيرين للاهتمام؛ للاستماع إلى قصص مع كورت، والحديث معًا عما سمعوا. أيضًا، وبالنظر إلى مجموعة الموضوعات التي كنا نرغب في استكشافها، لم نأخذ كورت خارج دور الراوي التقليدي، والسماح له بتقديم آرائه الشخصية في محادثة مع أحد الضيوف على الموقع كلّ أسبوع؟

لقد ساعد هذا النهج الجديد على انسجام الفريق، واتضح فيما بعد، أنه ساعد على إطلاق العنان لإبداعاتهم. في كل أسبوع، كنا نختار قصة مشهورة للبرنامج، وقد جمعت القصص من ثقافة البوب، والفنون عن هذا الموضوع المركزي، والعثور على فنان، أو كاتب، أو ممثل، أو مخرج، للانضمام إلى كورت في غرفة البث (الاستوديو) والانخراط معه في محادثة حيوية عن الأفكار التي أثارها القصص. كانت ترتبط بعض القصص مباشرة مع عالم الفن والثقافة، في حين يتعلق بعضها الآخر أكثر بمجالات أخرى بعيدة كل البعد عن الفن والثقافة. وفي أول سنتين، تحدث كورت مع نورا ايفرون عن الطبخ، ومع سوزان سونتاغ عن الحرب؛ ومع روزان كاش عن الأطفال المبدعين لآباء وأمهات مشهورين، ومع سيمون شاما عن الطرق التي تساعدنا فيها الخرائط على فهم العالم. لقد أحببنا هذا النهج الذي ساعدنا على التحكم في كثير من جوانب الإنتاج، ولأنه ترك مجالاً أيضاً للمفاجأة والعفوية. كشفت المناقشات عن جوانب غير متوقعة عن الضيوف المشاهير: فمن كان يعرف أن المهندس المعماري فرانك جيري أحب روايات جورج إليوت، واستلهم منها عندما طوّر طرائق جديدة لوضع أطر لمشروعات متحفه؟ أو أن مادلين أولبرايت تعتقد أن موسيقا الجاز وأولئك الذين يعزفونها أعظم سفراء أمريكا، وأنهم مرآة لديمقراطيتنا على حد قولها؟

فمن المستمعون بحلة البرنامج الجديدة. وفي أحد اجتماعات الإذاعات العامة الذي عُقد بعد عام أو أكثر من انطلاق البرنامج، قالت

مقدمة البرامج المخضرمة سوزان ستامبيرغ، التي تعمل في محطة إذاعة NPR لجمهورها: إنَّ برنامج ستوديو 360 هو برنامجي المفضل. وقالت: لقد أحببت بنية البرنامج وشكله، فكرة كورت أندرسون وصديقه الإذاعي الجديد في كلِّ يوم، يستمع كلُّ منهم للآخر. لقد أحببت فكرة وجود موضوع محدد: تأملات من المجتمع والثقافة، قدمت بطرائق مثيرة للاهتمام! فأنا في كلِّ يوم أتعرف أفكارًا وطرائق جديدة للتفكير في الأشياء، إضافة إلى أنَّ البرنامج ساعة مسلية من المعلومات الجيدة. لذلك، فأنا معجب جدًا به فقط. لقد أصبح برنامج ستوديو 360 الأسرع تطورًا في تاريخ الإذاعة العامة الدولية.

أصبح كورت الآن مقدم برامج محنكًا، ساعيًا إلى القيام بدور المقدم التقليدي، ودفع حدوده إلى أبعد مما هو متوقع. يوظف برنامج ستوديو 360 حاليًا بنية المجلة الأكثر دراية بالمقابلات، وإنتاج القصص، واستضافة برامج السرد، وفي بعض الأحيان، يغامر في عمل برامج وثائقية أكثر تعقيدًا، من خلال عرض مسلسلات الأيقونات الأمريكية. ولكن ما زلت أحب الاستماع إلى برامج من تلك السنوات المبكرة، التي كانت طموحة جدًا، وتتسم بحيوية وعفوية يصعب تحقيقها في برامج معقدة الإنتاج جدًا. لو كان كورت مقدم برامج إذاعية متمرسًا ذا خبرة عندما بدأنا برنامج ستوديو 360، فقد لا أكون قد راهنت على اتخاذ نهج جديد.

في كثير من الأحيان، تجبرنا تحديات الانخراط في العمل على إيجاد عمل أقوى. قد تكون المحن شخصية جدًا؛ فقد كشف الرسام

تشاك كلوز عن الصّعاب والمحن الخطيرة التي عاناها، مثل صعوبات التعلم التي عايشها طفلاً، ولم يُكشف عنها ولم تُشخّص، وكيف كوّنت هذه الصعوبات وجهة نظره عن العالم، وأثرت في الصور الرائعة الجمال التي أبدعها. أيضاً، يصف الشاعر دونالد هول صعاب السنة التي أمضاها في رعاية زوجته، في حين يصف الشاعر جان كين يون، أن مرضها القاتل، قد هبّا لها تجربة حفزتها إلى كتابة بعض من أكثر الأعمال المؤثرة عاطفياً في حياته المهنية الطويلة.

وحتى النكسات التي قد لا تكون قوية جداً ما تزال لديها القدرة على عرقلة الإبداع؛ فقلة المال عند كثير من الفنانين طاعون. لقد تحدثت المغنية، وكاتبة كلمات الأغاني، والملحنة جيل سوبيل عن ردّة فعلها تجاه عدم وجود الدعم المالي الذي أجبرها على ارتجال وسيلة جديدة لإنتاج ألبوم أغانياتها.

وعلى الرغم من مواجهة هؤلاء الفنانين للأزمات، فإنّ رسالتهم ليست سوداوية قاتمة. وبدلاً من ذلك، تلهم قصصهم كيفية استخدام الخيال، والمرح، وطبيعة فنهم المتواضعة في مواجهة الصّعاب والبقاء على قيد الحياة.

SPARK

الرسام تشاك كلوز

تقسيم الوجوه

«في الأربعينيات، والخمسينيات من القرن الماضي، لم نكن نعرف شيئاً عن صعوبات التعلم، ولم أكن حينها سوى مجرد شخص مغفل».

في عام 1967، التقط تشاك كلوز سلسلة من الصور لنفسه؛ حيث كانت عيناه نصف مفتوحتين، تختفي خلف نظارة سوداء يعلوها التراب، وكان الشعر الناعم الأشعث يغطي رأسه، وتتدلى من شفثيه سيجارة، والدخان المتلوي يخرج من إحدى فتحتي أنفه. اختار صورة واحدة من بين تلك الصور، ورسم فوقها شبكة من الخطوط؛ واحداً وعشرين بعرض الصورة وستة وعشرين بطولها، ما قسم الصورة إلى مربعات صغيرة. أخذ تلك الصورة، وفوقها شبكة المربعات، وكبرها فوق مستطيل من القماش بطول تسع أقدام، وبعرض سبع تقريباً. رشّ فوق كلّ مربع مساحته ست بوصات مربعة نقاطاً سود صغيرة، ثم مسح جميع خطوط الشبكة التي رسمها بقلم الرصاص. من خلال هذه العملية المضنية، استطاع كلوز إظهار تفاصيل صورته على نحو مذهش، وعنونها بافتخار، صورة ذاتية مكبرة.

في ذلك الوقت، كانت تعدّ رسوم لوحات الصور الشخصية في عالم الفن صورًا من الطراز القديم. قال تشاك: عندما بدأت رسم اللوحات الأولى، لم يكن الرسم بالرصاص قد عفا عليه الزمن فقط، ولكن كانت اللوحات التمثيلية قد اندثرت حتى بصورة أكبر من ذلك أيضًا. وكان أكثرها إفلاسًا من بين أنواع الصور جميعها اللوحات التي تمثل الأشخاص على وجه التحديد.

في الواقع، قال الناقد الكبير في ذلك الوقت كليمنت غرينبرغ: الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الفنان القيام به هذه الأيام هو رسم صور الأشخاص. عندها فكرت وقلت لنفسي، آها، هذا يعني أنه لن يكون هناك كثير من المنافسين لي. دعني أرى أيا مكاني بثّ حياة جديدة في شيء يبدو مهجورًا تمامًا؟ حقق كلوز ذلك الهدف بسرعة: فقد كانت لوحاته، منذ 1960 فصاعدًا، لأصدقاء مثل ريتشارد سيرا، وفيليب غلاس، تأسر مخيلة المشاهدين والنقاد على حدّ سواء.

ومنذ ذلك الحين، ظلت الوجوه محور اهتمامه. اختار رسم وجوه الناس الذين يعرفهم، ويلتقط صور الأصدقاء والعائلات التي كان يستخدمها أساسًا للصور الشخصية الكبيرة الضخمة. لم تكن هذه الرسوم، مثلها مثل صورته الشخصية الذاتية الأولى، براءة وذات جمال واضح؛ وحتى كلوز نفسه يشير إليها في كثير من الأحيان إلى أنها صور السجون للمجرمين الذين ألقت الشرطة عليهم.

على مر السنين، استعمل مواد وطرائق مختلفة لرسم العلامات، وتحديد الوجوه بمرشات، أو فرش الألوان الزيتية، أو الشمعيّة

(الباستيل)، وبصمات الأصابع، أو أجزاء من الورق الملون، والخيوط الحريرية أو المطبوعات الخشبية. ولكن طريقته في تقسيم صور الوجوه إلى أجزاء ثابتة بقيت على ما كانت عليه. وقال: لقد نما هذا الأسلوب مباشرة من محاولتي تصوير العالم عندما كان طفلاً. وقال: كنت أعاني صعوبات التعلم، ولما كانت صعوبات التعلم غير معروفة في الأربعينيات أو الخمسينيات من القرن الماضي، فقد كان يُنظر لي بأنني مجرد شخص غبي ليس إلا. فلم يكن باستطاعتي الحفظ؛ وما زلت لا أعرف جداول الضرب. وكان استخدامي لشبكة الخطوط في الرسم، التي تبدو أشياء رياضية، ضرباً من السخرية. فقد شعر جميع من حولي، كما شعرت بنفسي، أنني لا أستطيع القيام بالقياسات باستخدام أداة القياس. كما كنت أقوم بذلك العمل وكل شيء آخر دون استخدام الآلة الحاسبة.

عندما كان عمره خمس سنوات، طلب تشاك كلوز من والده أن يصنع له حاملاً للرسم؛ هدية عيد الميلاد. قال: بعد ذلك بوقت قصير طلبت إلى والدي الحصول على علبة من الألوان الزيتية من متاجر سيرز التسويقية. لذلك، أعتقد أنني كنت أقف وأعمل على الرسم في سن مبكرة. كنت أدرس على انفراد مع امرأة، وكنت أرسم التصاویر من نموذج لشخص عار من الملابس في سن الثامنة. وهذا ما جعلني موضع حسد من كل من في الحي.

ولد في بلدة مونرو، في ولاية واشنطن، لكن كلوز قضى طفولته متجولاً في جميع أنحاء الولاية. كان والده سمكرياً ومخترعاً، وقد توفي

عندما كان عمر كلوز إحدى عشرة سنة، وهي السنة التي شخص فيها مرض والدته عازفة البيانو؛ سرطان الثدي. كان الفن ملجأ لكلوز في أثناء تنقله هو ووالدته من مدينة إلى أخرى. قال: لقد تعلمت في وقت مبكر أنني لم أكن رياضيًا، ولم يكن باستطاعتي رمي الكرة أو التقاطها، وكنت الطفل الوحيد، وكنت في حاجة إلى فعل شيء لإبقاء الناس من حولي. لذلك، بدأت القيام بأعمال السحر، وعروض الدمى، وأشياء للترفيه عن الجنود. وأعتقد أن ذلك استمر حتى بعد أن تخطيت تلك المرحلة، وبدأت أدرك أن واحدًا من الأشياء التي يمكنني القيام به في حين لا يستطيع أصدقائي القيام به، هو الرسم. أعتقد أن كل شخص يحتاج إلى أن يشعر بالخصوصية. وقد كنت محظوظًا جدًا؛ بسبب دعم عائلتي لي، والشعور أن بإمكانني قول شيء ما، ولكن ليس بالطريقة التقليدية، وأنتي لا أستطيع إعادة قول الحقائق، والأرقام، والأسماء، والتواريخ، واسترجاعها.

قال له معلم الصف الثامن أن يبقى نصب عينيه النظر في الالتحاق بمدرسة مهنية بسبب احتياجاته التعليمية. ولكن بعد انتهاء دراسته في كلية المجتمع، التحق كلوز في جامعة واشنطن. ولبراعته في الأعمال الفنية، التحق بجامعة يال لدراسة الماجستير في الفنون MFA، ثم سافر إلى أوروبا عن طريق منحة فولبرايت.

لم تكن أعماله الأولى في وقت مبكر تشبه الصورة الذاتية الكبيرة التي بدأ مشواره من خلالها. قال: الطريقة التي وصلت من خلالها إلى ما كنت أفعله بصفتي فنانًا ناضجًا هي تمامًا ردة فعل لما كنت أقوم

به وأنا على مقاعد الدراسة طالبًا. كان عملي فضفاضًا يحتمل معاني كثيرة، وضبابيًا، ولقد عملت على الموضوعات كلها مرة واحدة. لم أكن أعرف متى بدأت أو انتهيت. لم أكن جيدًا في تقرير مسار العمل، وإنما اعتمدت استخدام المبادرة الخاصة والتصورات بدلًا من الخطة المحددة سلفًا.

لذا، أردت أن أقوم بشيء محدد جدًا اعتدت القيام به كل يوم، وأردت أن أقوم اليوم بفعل ما فعلته أمس، وغدًا سأقوم بفعل ما فعلته اليوم. ولم أكن أريد إعادة اختراع العجلة في كل يوم، ولا القيام بعمل جديد. لقد وجدت وسيلة لتقسيم صورة معقدة إلى قطع صغيرة الحجم. أيضًا، كان جزء من صعوباتي في التعلم أن أدهش بالكل، ووجدت بصورة خاصة أن من المفيد استخدام الشبكة لعزل قطعة صغيرة واحدة أتمكن من العمل عليها ونسيان بقية الصورة. إن جميع أعمالي منذ الستينيات، وحتى اللوحات ذات اللونين الأبيض والأسود، التي لها الموضوع نفسه، أو استمرار له، التي كانت تبدو رسومًا بيانية سلسة، كانت ترسم من خلال تكبير وحدات صغيرة. حيث تصبح القطع الكبيرة التي مساحة كل منها ست بوصات مربعة بعد أن تُجمع معًا في وقت لاحق على نحو محكم، وكأنها قطعة واحدة، ولن يتمكن أحد من معرفة أنها بنيت على نحو متقطع من أجزاء صغيرة. ولكنها في الواقع كانت كذلك.

كان كلوز أيضًا على يقين من أن اختياره للموضوع نابع من وجه آخر من وجوه صعوباته في التعلم. قال كلوز مرة: لم أكن أستطيع

تعرف الوجوه، أو ما يعرف بعمى الوجوه، طوال حياتي كلها. حقًا، لقد كان ذلك كابوسًا بالنسبة لي. لم أكن أعرف أي شخص، وليس لديّ في الأساس ذاكرة على الإطلاق للناس في الحياة الواقعية، ولكن عندما أضعهم في صورة، أستطيع لصق تلك الصورة في الذاكرة بطريقة ما؛ لديّ نوع من الذاكرة الفوتوغرافية عن الأشياء المسطحة. إنّ تصوير وجوه الناس التي يحبّ رسمها يعطيه فرصة لتذكر وجوههم.

إنّ تقسيم الصورة إلى شبكة من المقاطع الصغيرة ليس شيئًا جديدًا؛ لقد استعمل الفنانون هذه التقنية قرونًا عدّة. قال: أعتقد أنّ تلك الطريقة تعود بالتأكيد إلى عصر النهضة، ولكنني أعتقد أنها تعود إلى قدماء المصريين. وأضاف: ولكن بالتأكيد من عصر النهضة وما بعد ذلك، حيث كانت الشبكة جهاز القياس، ووسيلة لتكبير شيء ما. تستطيع أن تشاهد في رسوم مايكل أنجلو، رسومًا تحضيرية توجد عليها الشبكة لنقلها إلى مكان آخر. وكانت الشبكة تُستخدم وسيلةً لتوسيع نطاق شيء ما. وقد استخدم هذا طوال الوقت بسبب أنه شيء يمنح الراحة. في البداية، استعملت هذا الأسلوب فقط لتحديد الموقع الذي أعمل على تكبيره؛ كي يكون الاهتمام الشديد منصبًا على مجال واحد. ولكن عند مرحلة معينة من العمل، بدأت أسمح بظهور الشبكة، وتركها بصفاتها جزءًا من الصورة. منذ تلك المرحلة، أصبح العمل يظهر طبيعته المتقطعة بوصفه جزءًا من الهيكل ووسيلة لبناء اللوحة، وطريقة بديهية لفهم ذلك الرسم أيضًا.

يحب الرسام الشبكة لأنها تعطيه وسيلة للتلاعب في التناقضات الكامنة في صنع اللوحات: إنَّ القدرة على رسم صورة على سطح مستو تظهر في ثلاثة أبعاد. وأضاف: إنها أيضًا سجل لعملية فكرية تمكن المشاهد من الحصول على وفاق معها. حديثًا، كنت أعيش في روما، وكنت أتأمل الفسيفساء الرومانية المتواضعة التي تغطي الأرضيات. حيث يكون بعد المسافة عن العرض هو ارتفاع قامة المشاهد؛ وعندما تنظر إلى الأسفل على الأرض تجد أنها تتكون من قطع صغيرة من الحجارة. وعندما تعتاد النظر إلى هذه القطع على سطح مستو، ستجد نفسك تنظر إلى حيوان، أو رأس، أو أي كائن آخر. وعندما تألف النظر إلى الحيوان أو الرأس، فإنها تعود مرة إلى طبيعتها المسطحة، وتصر على أن ينظر إليها مرة أخرى قطعًا من الحجر على الأرض. والشيء الرائع هو كما لو أنني أنظر من فوق كتف الحرفي الذي أبدع تلك الأرضية المزخرفة. وأستطيع أن أرى، في العملية التي استخدمها عندما كسر قطعة صغيرة من زاوية الحجر ووضعها بلطف في مكانها، ثم أصبحت ثلاثة، أو أربعة، أو خمسة، أو ستة، من تلك الحجارة قطعة من وجه أو مقلة عين. إنه شيء يستطيع المشاهد فهمه على الفور كعملية.

يستخدم كلوز هذه التقنية في لوحاته كلها، ومن ثم يتلاعب بتصورات المشاهد. قال: إنَّ السطح المستوي مصطنع، ولكنه يتحول إلى واقع، ثم يعود مرة أخرى إلى الوضع المصطنع. وهو أحد الأسباب التي كانت تسبب لي مشكلات مع الاصطلاح واقعي؛ لأنني كنت مهتمًا بما هو مصطنع كاهتمامي بالواقعي.

من خلال لوحاته الأولى، حيث محا الشبكة، كان كلوز يعدّ مصورًا للواقع. ثم، وفي لوحاته مثل روبرت 072، 104 التي رسمها في 1973-1974، بدأ بالسماح للشبكة بالظهور مرة أخرى. كانت تلك اللوحة تصور رجلًا ذا شارب، يرتدي نظارات طيار وصدريّة محلية. كان روبرت صديقًا لزوجّة كلوز في المدرسة الإعدادية، ورسمه كلوز من خلال لوحة مؤلفة من آلاف النقاط باستعمال بخاخ الدهان. وكان بالإمكان رؤية الشبكة إذا أنعم المشاهد النظر إلى اللوحة عن مقربة من القماش. قال: كانت اللوحة الأولى التي أرسمها بالنقاط، وكان حجم النقطة يساوي سدس بوصة. وبذلك ستحتوي لوحة ارتفاعها تسع أقدام 104،000 من النقاط المربعة تقريبًا. حيث يحتوي كلّ مربع على نقطة واحدة رشت في منتصفه.

غالبًا ما كان كلوز يعيد النظر في الصور الفوتوغرافية القديمة، وإيجاد عمل جديد من خلال تغيير عملية رسم لوحاته. لقد أوجد صورًا مختلفة عدة من صور رسمها عام 1969 للملحن فيليب غلاس باستعمال بخاخة الدهانات التي تعمل بضغط الهواء، والدهانات الزيتية، أو من كرات صغيرة من الورق. وقال: لقد تقبلت أشياء لم تكن كاملة، ولا تعمل من اليسار إلى اليمين تمامًا، ولا من أعلى إلى أسفل الشبكة. لقد قمت بالعمل باستعمال بصمات أصابعي، وأقراص رقيقة جدًا من الورق، والتي ما تزال تدريجية لكنها لا تتبع الشبكة بدقة. يجد كثير من الناس أنّ تلك الأعمال غير مثبتة على الشبكة، ولكنها ما تزال مبنية من الوحدات، محملة بالعواطف فقد تحدث روبرت ستور، الذي

أعد أعمالي بأثر رجعي في متحف الفن الحديث، قائلاً: إن لوحاتي التي رسمتها ببصمات أصابعي تبدو وكأنني أداعب وجه الشخص الذي أرسم صورته على اللوحة. وكانت فكرة استعمال الجلد في الرسم فكرة جميلة، وهي تجعل تزوير الفن غير ممكن.

في أواخر 1980، بدأ كلوز بتجريب تغييرات أخرى. آنذاك، وضع صوراً عملاقة فوق خلفيات دكناء بحيث بدت الوجوه مضيئة. في عامي 1986 و 1987، أنشأ سلسلة من اللوحات للفنان لوكاس ساماراس، حيث بدت العيون المكتئبة تحقق من خلال وجه شاخص محاط بنور خفيف من الشعر البني وخلفية سوداء. كانت الشبكة في هذه اللوحات تبدو أحياناً دائرية، ومرئية، وأكبر مما كانت عليه في الماضي، حيث تهيئ للفنان مساحة أكثر داخل كل مربع. فيها، يستطيع وضع أكثر من نقطة بسيطة داخله، وحيث يستطيع استعمال أكثر من لون واحد، تصبح الشبكات أكبر وأكثر خشونة. وعندما أصبحت أكبر، صارت أكثر تعقيداً. فهي قد تتداخل معاً. وقد تأخذ أشكالاً مختلفة، كالنقائش، أو الكعك أو الجوارب. لذلك، وجدها مناسبة للرسم. فإذا أنعمت النظر في زاوية صورة واحدة من صور ساماراس، فستجد أن رقعة من جبينه تتكون من مئات من لوحات عين الثور الصغيرة ذات اللون الوردي الشاحب، وذات اللون الأزرق، والذهبي، التي عندما تبتعد عن القماش، تتداخل معاً لتكوين نوع من الجلد على وجهه.

حدث هذا الاتجاه الجديد قبل صدمة كبيرة في حياة كلوز: ففي عام 1988، أصيب بتمدد نادر جداً في الأوعية الدموية في العمود

الفقري، وفي غضون ساعات كان مشلولاً من الرقبة حتى أخمص قدميه. حينها، كان كلوز في الثامنة والأربعين من عمره، وهو نفس عمر والده عندما توفي.

استغرق الأمر شهرًا عدة من إعادة التأهيل في معهد راسك في مدينة نيويورك قبل أن يتمكن كلوز من الجلوس على كرسي متحرك، ولكنه كان مصممًا على الرسم بأسرع ما استطاع. في البداية، أمسك بالفرشاة بأسنانه، وبعد ذلك، اكتسب بعض الحركة في ذراعيه، ربط الفرشاة إلى معصم يده وأمسك بها بكلا الساعدين. بعد سنوات، قال صديقه الرسام مارك جرينوولد عندما أصبح كلوز أقوى: أصبح العمل مثل الفرع للفنان. هل أنقذ الفن حياته؟ أعتقد ذلك.

منذ ما يدعو كلوز الحدث، بقي في كرسي متحرك، ومن ثم تغيرت الأنشطة اليومية، مثل الأكل والسفر تغيرًا تامًا. فقال: هناك أشياء أفقدها، مثل المشي على الشاطئ، والسباحة، واللعب مع أطفال. ومع ذلك، قال: إنَّ الرسم جانب من جوانب الحياة حيث سرت معظم الطريق، فقد أصبحت حيث وددت أن أكون. كان كلوز يرسم دائمًا وهو جالس، وقال إنه عندما يرسم الآن، «أكون جالسًا على كرسي، وأنظر إلى عالم دون تغيير جوهري. ثم أحيانًا ألتفت إلى المرأة فأدهش لرؤية نفسي كما يراني الآخرون».

لقد كان التغيير الكبير في عمله هو الانتقال من استعمال اللونين؛ الأسود والأبيض الداكنين في بداية حياته المهنية إلى الألوان الوفيرة في صورهِ فيما بعد الحدث. عند النظر عن قرب، كان يبدو قماش الصور

وكأنه نسج من مربعات عشوائية معبأة بالدوائر ذات الألوان الزاهية، وملفوفة بالألوان: الأصفر والذهبي، والأخضر، والزهري. وعندما يقف المشاهد على مسافة من الرسم، أو على مسافة جد مناسبة، فإنه سيجد الكمال يتراءى أمامه سحرًا مرة أخرى، حيث تمتزج الدوائر الملونة وتظهر كالعيون؛ ثم يبرز الأنف، وفجأة يصبح هناك وجه.

في أعماله اللاحقة، كان كلوز يتلاعب أيضًا في توجيه الشبكة، مثل وضعها بزاوية مقدارها خمسة وأربعون درجة في بعض الأحيان، بحيث يظهر كل مربع وكأنه معين. قال: غالبًا ما أفعل ذلك بسبب وضع الشبكة، فعندما تكون أفقية أو رأسية، فإن شيئًا ما يتعلق بالطريقة التي تجعل الدماغ يرى الشبكة بطريقة أكثر وضوحًا. حيث لا يمكنك الابتعاد عنها بسهولة، ولكن عند إمالتها بزاوية لا يعالجها دماغنا بالطريقة نفسها، فإنها تفقد بعضًا من تأثير إيقاعاتها. بصورة رسمية، تعطي حافة مجزأة متجهة نحو السطح الخارجي للصورة كما التعرجات أسفل قماش.

هذا الواقع صحيح فيما يتعلق بصورته الشخصية عام 1997، التي تعرض فرقًا آخر كذلك. فعلى الرغم من أن معظم لوحاته تبين موضوعها بوضوح، تمامًا كما في صورة رخصة قيادة السيارة، حيث ظهر كلوز في هذه الصورة، وكأنه استدار قليلًا ونظر من فوق كتفه اليسرى للتحديق في المشاهد. لقد غير الصورة الفوتوغرافية بحيث بدا وجهه في اللوحة يملأ كامل القماش في إطار بعدها 7 x 8.5 أقدام. ولكن يمكننا أن نرى في الصورة الرجل نفسه الذي نظر إلى آلة

التصوير قبل ثلاثين عامًا، ولكن يبدو كلوز في هذه الصورة مسترخيًا، أصلع الرأس، ومتأنقًا بشعر لحية أشيب، وعينين زرقاوين تقبعان خلف نظارة سوداء مستديرة.

قال: أنا أعرف أن لوحاتي ستبدو تمامًا مثل الصورة التي أستعملها في الرسم. وأعرف أنني ضليع في الرسوم البيانية؛ كما أعرف أين سأذهب في نهاية المطاف، ولكن لا أعرف الطريق التي سأسلكها. لذلك هناك كثير متضمن في عملية اتباع ذلك المسار وإلى حيثما يقود، فالأشياء التي تصادفها على الطريق، والأفكار التي تخطر ببالك خلال العمل على اللوحة، وخلال عملية بنائها، تختلف كثيرًا عن تلك التي توجد من حولك وتحلم بها. فأنا لا أنتظر الإلهام. فإذا كنت تنتظر انقشاع السحب لتصيبك صاعقة في الرأس، فمن المحتمل أنك ستنتظر حدوث تلك المعجزة بقية حياتك.

عندما ظهر كلوز في برنامج ستوديو 360، قال إنه بدأ بتجربة تقنية جديدة. قال: أنا أتعامل مع قطع متناثرة الآن في عدم وجود شبكة على الإطلاق. ومن حين إلى آخر أشعر بالحاجة إلى الخروج عن المألوف، ولكن هناك شيء أجده دائمًا يجذبني إلى المألوف بوصفه منهجية العمل، وأعتقد أنني وجدت كثيرًا من فرص العمل في داخله. فقد وجدت أنني أستطيع العمل أكثر بالحدس. فعندما كنت أرسم أي شكل أردت على أي جزء من القماش، أجد نفسي أقوم بتكرار العمل مرات عدة. وعندما أستعمل أي لون أردت، فإنني أستعمل الألوان الأربعة أو الخمسة نفسها مرارًا وتكرارًا. وعندما أتحقق من مقيدات

العمل الذي أقوم به ضمن الشبكة التدريجية، أجد نفسي أرسم أشكالاً لم أرسمها من قبل. واستخدم ألواناً لم أستخدمها من قبل قطّ. لذلك، كان يشعرني ذلك كله دائماً بالحرية بدلاً من التقييد.

كان كلوز قد بدأ أيضاً سلسلة من اللوحات مستخدماً تقنية التصوير الفوتوغرافي التي استخدمها في وقت مبكر باستعمال ألواح فضية، تظهر كل صورة محاطة باللون الرمادي الفضي. قال: إنّ الشيء المثير للاهتمام في هذه التقنية أنها أول شكل من أشكال التقاط الصورة. حيث كانت آلة تصوير الغرفة المظلمة: حيث وجد الناس طريقة غير منتظمة من خلال ثقب الدبوس الصغير للحصول على الصورة المسقطة. ولكنها كانت ما تزال بعيدة المنال. وكانت تختفي بسرعة. والجميع يريد إيجاد وسيلة لتثبيت تلك الصورة. تم الحصول على طريقة تثبيت تلك الصورة عام 1840، عندما وجد داجير أنّ بإمكانه الحصول على صفيحة مصقولة من الفضة تستطيع امتصاص الضوء أو عكسه. أما أنا، فكانت الصور بعيدة المنال جداً. حيث يمكن لشخص واحد فقط النظر إليها في وقت معين.

التقط كلوز صور ألواح فضية لنفسه، وبطبيعة الحال، للأصدقاء والمشاهير، مثل الممثل براد بيت وعارضة الأزياء كيت موس. أيضاً، استخدم تلك الصور لصناعة المنمنمات الحريرية بارتفاع ثماني أقدام، حيث بدا كل وجه كأنه يطلّ برأسه من سواد مليء بالحبر، كما لو أنه عائم فوق بركة من الظلام. ليس هناك رسوم بقلم الرصاص، ولكن الإطار والقماش والخيوط تكوّن تلك الرسوم، معتمداً مرة أخرى

على التأثير المبكر في الفنان. قال: أنا أعرف أنّ واحدة من التجارب البدائية المهمة بالنسبة لي بصفتي طفلاً كانت مشاهدة جدتي تنسج الخيوط، والكروشييه، وتصنع اللحف والوسائد وأشياء من هذا القبيل، التي كانت تبدو كثيرًا مثل عملي اليوم. وكانت تخطط قطع الكروشييه معًا لعمل قطع أكبر. إنّ كثيرًا مما أقوم به له ارتباط بصورة كبيرة بما كانت تفعله النساء، ويطلق عليه عمل المرأة، وهي العملية التي تقوم بالعمل عليها وتواصل العمل حتى تحصل على شيء ما. وأعتقد أنّ ذلك له علاقة بالبناء، وأنا أحاول بناء اللوحة لا رسمها.

كان كلوز مولعًا بالقول الإلهام للهواة، وأما بقيتنا فإنه يحضّر العمل ومن ثمّ ينجزه. ولكن كثير منه يأتي كناتج لهذه العملية. قال: إذا حاولت القيام بالتصور المسبق لكلّ ما تفعله وتتصوره، فإنك ستقوم بفعل الشيء نفسه مرارًا وتكرارًا. ولكن، إذا كنت منشغلًا، وتحدث الأشياء لك في أثناء العملية، فستكون أنت من يضع القوانين والقواعد. وعليه، يمكنك الخروج منها.

SPARK

الشاعر دونالد هويل

الحداد على الصفحة

«إنني في حاجة إلى التخلص من أحزاني».

يفهم دونالد هول معنى قوة القيام بالعمل: فقد تكبد عناء كتابة الشعر خلال أصعب فصول حياته. في يناير عام 1994، كانت زوجته، الشاعرة جين كينيون، تشعر بشعور غير مألوف، متألّمة، وكأنها تعاني نزلة برد لن تتعافى منها. كان هول خارج المدينة، وكان يلقي الشعر، عندما هاتفته كينيون لتقول له إنّ لديها رعاًفاً قوياً، وإنّ صديقهم نقلها إلى قسم الطوارئ. انطلق هول من فوره، وحجز لنفسه مقعداً على متن الرحلة المتوجهة إلى وطنهم في نيوهامبشاير. وبينما كانت الطائرة تقلع خطرت بباله فكرة؛ اللوكيميا.

عندما وصل هويل المستشفى، حيث أُدخلت زوجته للإسعاف، علم أنه كان على حقّ، وحتى قبل أن يقول طبيبها أيّ كلمة. توفيت جين كينيون بعد خمسة عشر شهراً.

قبل سنوات، كتبت كينيون قصائد عن الموت والحداد عندما كانت تعتقد أنّ هول سيموت. قال دونالد: كنت أكبر جين بتسعة عشر عاماً، وكنت قد أصبت بمرض السرطان بضع مرات، في الوقت الذي

كانت فيه صحّة جين على ما يرام. وأضاف دونالد قائلاً: في الواقع، قبل ثلاث سنوات من وفاة جين، أصيب ثلثا كبدي بمرض السرطان. لم يكن من المفترض أن أعيش. وهذا يعني أنّ احتمال الشفاء بعيد المنال. وافترض كلانا أنني سأموت قريباً. كتبت قصائد جميلة في توقعها أنني سأموت. وبمعنى آخر، كتبت قصائد رثاء تذكارية لي. يالها من مفارقة! كانت المفارقة هناك منذ البداية، ومن الواضح، أنني كنت أعيش معها كلّ يوم. فهي هناك في القصائد. وأعتقد أنني أعلم الكيفية التي كان ينبغي أن تكون، إذ وجب أن تعيش وتكتب قصائدها عني؛ إنّ هذا مدعاة لمزيد من الغضب.

تحدث دونالد هول مع كيرت من خلال برنامجنا عن النصب التذكارية في الذكرى الأولى لكارثة الحادي عشر من سبتمبر. وفي خلال حديثهما، قال هول إنّ مواظبته على العمل حافظ عليه بصورة جيدة خلال الأشهر التي تلت رحيل جين كينيون في ربيع عام 1995، عندما بدأ كتابة القصائد التي تحرق القلب. لقد كنت في حاجة إلى إخماد لهيب الحزن في نفسي. وكان أحد الكتب تحت عنوان بدون كلّ عن مرضها والموت، ومن ثمّ عملية الحداد خلال السنة الأولى. قال: يحمل أحدث إصداراتي من الكتب السرير المدهون مزيداً من الحداد بحكم الضرورة كلما أبتعد عن وفاتها. ولكن كان من الضروري بالنسبة لي التعامل مع مشاعري، ووضعها جانباً، في محاولة للحفاظ عليها، وفي محاولة للحفاظ على جين فيما يتعلق ببعض من خصوصياتها، أشياء أتذكرها بفرح وحنان. وللحفاظ عليها للآخرين. وللحفاظ أيضاً

على موقف الحداد، وحالة الحزن. وكان من المهم الحفاظ على هذا كله. وأعتقد أنه من المهم للناس الذين هم في حالة من الحزن أو الحداد العثور على شخص آخر يقوم به نيابة عنه.

في كتابه بدون، الذي نشره هول منه عددًا قليلًا عام 1998، كانت قصائده مليئة بالإرهاب العالمي والملل من الحياة في المستشفيات، ومع القسطرة والعلاج الكيميائي، وساعات طويلة من القراءة في صحيفة بجانب السرير من قبل أحد أفراد أسرته. لكن القصائد سلّطت الضوء ببراعة على تفاصيل هذا المريض، ومن يسهر على رعايته والعناية به، حيث كان كل شاعرًا.

في القصيدة الأولى، رجل لم يذكر اسمه يراقب زوجته الملقاة على سرير في المستشفى، حيث كانا يبكيان ويتهاامسان عن حبّ كلّ منهما للآخر، وهذا مشهد مألوف في غرف المرضى في كلّ مكان. وأضاف، ولكن بعد ذلك، وعندما تتساقط الثلوج، دفعت المضخة التي وصفتها بوصيف الشر ببطء مرورًا بمحطة الممرضات، ومرورًا بالباب الخارجي؛ كي نتمكّن من شم رائحة هواء الثلج. وهذا الوصف يكشف فورًا عن امرأة تحب اللعب بالكلمات كثيرًا، حتى إنها أطلقت اسم مضختها، وترتبط بحماس بالعالم الطبيعي لدرجة أنها يجب أن تشم رائحة الثلج. وكذلك الزوج الذي لا يقول: أوه، إنّ في هذا كثيرًا من المتاعب، وسيصيبك التعب والإرهاق جدًّا. لكنه يعرف أن دفع عربتها نحو الباب أمر ضروري، ثم العودة بها إلى سرير المستشفى، والجلوس مرة أخرى في كرسيه غير المريح بجانبها، ويكتب قصيدة. قال: أنا لم

أبدأ قصائد الحداد حتى بعد بضعة أسابيع من وفاتها، ولكن في حين كانت مريضة، وأجلس إلى جانبها في المستشفى، وعندما كنا نأمل أنها ستعيش، كتبت القصائد عن مرضها. وكنت أقرأ بعضها لها بصوت عال مرتفع. لم تكن زوجين نتسم بحسن التعبير واللفظ. واجهنا الأشياء على نحو مباشر جدًا؛ لدرجة دعت بعض الناس أن يصفونا بالمُهوَّسين. وأخشى... أننا كنا كذلك؛ لأننا كنا نصف الأشياء بأسمائها، وبصوت عال، دون التظاهر بعكس ذلك.

استمر هول بهذا الصدق في قصائده، التي يصف فيها بأدق التفاصيل، المرض القاتل، وجرعات المواد الكيميائية، ومعرفة مجموع إشعاع الجسم، حيث كانت تُعدُّ زوجته لعملية زرع نخاع العظام. ثم يقتصر لحظات من الحياة والحيوية وسط اليأس، كما هي الحال عندما كان يرتدي ثوب الجراحة الورقي، والقبعة، والقناع، والقفايز؛ لزيارة زوجته في عزلتها، وتقول له زوجته كينيون إنه يبدو كعرنوس ذرة ضخمة.

إنَّ الخصوصية، وأوصاف البيئة المحيطة، والأجزاء التي يتذكرها من المحادثات ضرورية للشاعر. وأضاف: أعتقد في حقيقة ما أسعى إليه، وعندما يتحقق، أنه استجابة لحدث ما، لكنه لا بدّ من أن يكون له خصوصيته من المرجعيات. وقال: لا بدّ من أن يكون لما أسعى إليه معنى وخلفية، أو قصة. ومن أجل عرض الشعور الذي نشأ من هذا الأمر، فإنه لا يمكن فعل ذلك مباشرة، لذا، يجب أن يتم ذلك من خلال قصة، ومن خلال الصورة، ومن خلال الحجة، أيًا كان الأمر. وأخيرًا،

في قانون التنقيح، وفي تحقيق العمل الفني، فإنك تفصل واقع الوصف عن أي شيء يحتاج إلى الاحتمال، أي إنك تفصل الشعور بطريقة ما، ولكنك تفعل ذلك عن طريق المحسنات اللغوية اللفظية.

بعد وفاة زوجته، كانت الكتابة ملجأه المَحَبَّب. ففي كتابه بدون قال: في لحظة معينة، أتحدث إلى كلبتي قبل أن أجلس في الصباح للعمل على قصائدي، وأقول له في غبطة وهوس: قارئ الشعر اتَّخذ مكانه! وهذا ما كنت أشعر به. كنت طوال العام الأول من وفاة جين أعمل على القصائد لبضع ساعات، ثم يتبقى لي اثنان وعشرون ساعة بأئسة من الانتظار قبل أن أتمكن من العودة إليها؛ لأنني لا أستطيع نظم الشعر طوال اليوم. ولكن كانت تلك الساعتين هما السعادة الوحيدة فقط في ذلك الوقت.

وقال هول إنه لم يكن قلقًا من استيعاب مأساته الشخصية لمرض زوجته وموتها من خلال الكلمات. وقال: عندما كنت يافعًا، انفصلت عن صديقة عزيزة علي، وفي طريقي إلى المنزل بعد الانفصال القاسي، وعيناي مغرورتان بالدموع، خطر ببالي بيت من الشعر، فشعرت بالأسى والحزن، وشعرت بالذنب لأنني كنت استغل المعاناة لكتابة قصيدة فيها. ذهبت إلى البيت، وكتبت القصيدة. ولكنني لا أملك أيّ مشاعر لاستغلال موت جين. لقد خدمني نظم القصائد؛ لأنه جعلني أقرب إليها في لحظات كتابتها وإعادة كتابتها مرارًا. كنت أعمل على نظم القصائد دون ملل ولا كلل، وكان لا بدّ لي من مراجعة كل شيء مئة مرة. وكنت أطلع إليها للحصول على المساعدة. فقد

كانت شاعرة جيدة، ومعروفة آنذاك كنت أفكر باستمرار: ماذا كانت جين لتقول هنا؟ لذا كانت هي الرفقة في الكتابة لتلك القصائد. وربما جعلتني القصائد أقرب إلى جين وهي على قيد الحياة مما كنت أشعر به. كثير من القصائد في كتابه بدون كانت موجهة إليها، وكانت قد كتبت من أجلها، وبعد وفاتها. قال: لقد أحببت الأرامل من الرجال والنساء وهم يتحدثون لشواهد قبور أحبائهم، وصورهم على الحيطان، فقد فعلت مثلهم، ولكنني استخدمت الفن الذي كنت أحاول ممارسته مدة خمسين عامًا لأخاطبها من خلاله.

قصائد هول الموجهة لزوجته الراحلة مليئة بالأخبار المحلية وبالرثاء الحزين. ففي إحدى قصائده الشعرية الطويلة رسالة من دون عنوان، قال: هول يسأل جين أسئلة عما يحدث بعد الموت، ويصف حالته الرثة عند حضوره عيد ميلاد حفيدته الصغيرة بعد أسبوع من وفاتها، وبنت الثلاثة أعوام تقفز بصخب على الفراش، والحياة الرتيبة الجديدة من الانفراد بوجبات الطعام والمشي مع الكلب؛ جوس؛ لحمل الزهور إلى قبر زوجته. يكتب عن كيف يتحدث باستمرار لصورها عن حياتهم المشتركة. قال: الأيام العادية كانت أفضل، عندما عملنا على القصائد في غرفتنا المنفصلة. ينهي هول قصيدته من خلال الكشف عن ذهابه إلى المقبرة ثلاث مرات في ذلك اليوم، والعودة إلى البيت والتخيل أنها «قد عادت قبله، وأكياس البقالة تقبع في الركن الخلفي من سيارة الساب، وغطاء صندوقها قد رفع بدقة كما لو أنه يقترح لقاء أحد».

قال هول: عندما كتبت بدون . . . وفي الرسائل التي كتبتها لجين، كتبت هناك، وفوق كل شيء آخر، أمرًا من المفترض أن يجعلها تضحك. أنا لا أقول النكات مثل القسيس، والرابي، وغيرهما، ولكني أقول الأشياء التي ستجعلها في الواقع تضحك، وستجعل الآخرين يضحكون. قد يستاء بعض الناس لذلك، يا للسماء! كانت هناك نكتتان من النكات الخفيفة في رسائلي لها، وقال لي أحد المحررين البريطانيين الذي كان قد نشر لي الكتاب من قبل، إنه معجب بالقصيدة حتى النهاية، ولكن دونالد، دونالد، أنت لا تستطيع أن تفعل ذلك. حسنًا، لقد فعلتها. وكانت جين ستقهقه عاليًا، وهي من أخطبها في قلبي عندما أكتب هذه القصائد.

إنّ التقارير عما يحدث في العالم الواقعي المخصوص بمزرعتهم القديمة في هامبشاير يحفز قصائد من الحداد هذه مع تغيير الفصول. يخبر هول زوجته عن الطيور في مكان التقاطها الحبّ خارج نافذة المطبخ، وكيف ينظر من خلال النافذة إلى ما وراء جبل كيرسارج، ويتذكر كيف كانت تحقق في الجبل لتستعلم عن الطقس واحتمال سقوط الثلوج. وفي ديوانه زنا بق النهار على التل 1975-1989 يشير إلى السنوات التي عاشها مع كينيون في مزرعة عائلته المأهولة منذ أكثر من قرن، يسترجع هول مزيدًا من الذكريات عند الرجوع إلى ما كان عليه الحال، عندما كان يقلم حقول القش وهو طفل مع جده، وويسلي، الذي « يعمل في الحقل، ويمارس الزراعة منذ ستين عامًا. كنت أراقبه كيف يوازن معول القش ويحركه من فوق رأسه ثم يرمي بالقش بعيدًا».

خلال مسيرته الطويلة كاتبًا، كان كثيرًا ما يلاحظ إيقاعات حياة المزرعة التي ولد فيها عام 1928. قال: لقد نشأت متعلقًا بالأرض التي أعيش عليها الآن، في نيوهامشير. وهي الأرض حيث المنازل والمزارع تختفي. وعندما كنت تمشي في الغابة كنت في حاجة إلى أن تنتبه إلى الحفر أو الآبار القديمة التي قد تقع في واحد منها. لقد نشأت مدركًا جدًا لحدوث الخسائر؛ ولكنها لم تكن حزينة. وأنا احتفل بالمكان كما هو... فقد رأيته يختفي، وكنت أرغب في الاحتفاظ به أكبر مدة ممكنة. العالم الذي عشت فيه طفلًا في 1940 في نيوهامبشير، أجمع التبن مع جدي في فصل الصيف؛ هكذا كان عالمنا؛ فلا جرارات، ولا حاصدات، بل حصان واحد، وحزمة من التبن. لقد كتبت مرارًا وتكرارًا عن هذا النوع من الزراعة وما كانت عليه حياة العيش هناك. كان يبدو العيش في اقتصاد يدر حفنة من المال في السنة؛ وكأنه فقر مدقع، ولكن لا أحد كان يرى نفسه فقيرًا؛ كانوا يحرقون الخشب للتدفئة، ويخزنون جليد البركة في الشتاء لتبريد الأشياء في الصيف، وكانوا يصطادون الغزلان، ويزرعون الحقائق الكبيرة. كان عالمًا دون نقود. وأنا بالتأكيد لا أمتدح ذلك العالم، ولا أرغب في أن يوجد مرة أخرى. لو استطعنا إعادته، فإنني لست متأكدًا أنني كنت سأعيش فيه. أريد أن يبقى هذا العالم في عالم كتاباتي فقط.

.... هذا هو الدافع إلى الأدب والحفاظ على ما مضى أو ما سيمضي. وهو، بطبيعة الحال، جزء مهم من أجل الحفاظ على الموتى الذين كنت أحب وأعجب بهم.

في واحدة من قصائد السريّر المدهون، يعبر هول عن الفكرة
المعقدة للحفاظ على ذكرى معينة لزوجته الحبيبة. كان عنوان تلك
القصيدة، صاحبة الحديقة، وكان بإمكانك الاستماع إلى الشاعر وهو
يلقيها من خلال برنامج ستوديو 360. وتبدأ :

اسمح لحديقته بالذهاب.
دعها تذهب، دعها تذهب
كيف يمكنني مشاهدة الطائر الطنان
يحوم من أجل رشفة
من طرف منقاره
والنحل الأرجواني، يحوم كما سمعناه
منذ سنوات؟

في القصيدة، يكشف هول عن ذبول حديقة كينيون المحبوبة؛
حيث كساها العشب وأشجار الغابة ببطء بعد وفاتها. «فهي توفيت في
إبريل، وبدأت الزهور بالظهور، ولكن في تناقص مستمر. هناك أشياء
منها أحتفظ بها، ليس في القصائد فقط، وهناك أشياء لا يمكنني
الاحتفاظ بها، حيث أنا لا أستطيع ولا أريد. هناك أشياء فيها بعض
المرارة. فلا أستطيع تخيل العمل على الحديقة والتظاهر أنها ما
زالت كما كانت عندما كانت جين هنا. ولسبب ما، يناسبني أن أراها
تتلاشى. أحب الزهور فيها، فهي ما تزال قائمة. وأحب نبات الخطمي،
وهي ليست على ما يرام هذا العام. ولكنني لا أريد استعادة ما كان
هناك من قبل، إلا في قصائدي ربما».

إلقاء هول قويٍّ ورنّان، ويضخ الشعور في شعره. فهو كثيرًا ما يسافر في جميع أنحاء البلاد للقيام بالقراءات الشعرية، وكثيرًا ما يختار قصائد المرض وفقدان الآخرين. لقد سألتني الناس مرارًا وتكرارًا من خلال برنامج سؤال وجواب، أو خلال حفل استقبال، عن كيف يمكنني أن ألقّيها لهم بصوت عالٍ؟ فأجيب: ليست لدي مشكلة في ذلك، ولا أجد أي صعوبة في قراءتها بصوت عالٍ. فقد أصبحت قصائد. فهي تبدأ كصرخات من الألم، وتكون المسودات الأولى رهيبة. ولكن هذا هو حال المسودات دائمًا، أيًا كان الموضوع. فأنا أعمل مرارًا، وأحب العمل عليها دائمًا. فأنا لا أكتب، بل أعيد الكتابة. وعندما أعمل على كتابتها تصبح شيئًا خارج كياني.

وأضاف: كما لو كنت أسرق قطعة من الحجر لجعلها منحوتة، أو نموذجًا، أو أحاول طلاءها، مضيفا بعض الرموز هنا وهناك. بحيث تصبح أعمالاً فنية. تصبح عملاً فنيًا من الفن الذي أحبه وحاولت أن أمارسه منذ أن كان عمري اثنتي عشرة سنة. ثم تصبح أشياء بذاتها. وهي تبدأ من الألم، ومن الكرب، ثم تصبح شيئًا يحتاج إلى أن يكون في حد ذاته لغة، ونغمة، وصورًا خيالية، أشياء للمتعة، وأشياء تمنح المتعة. وهذا ينطبق على كثير من القصائد، وفي الوقت نفسه يعد من متناقضات الشعر. أنا أتحدث عن الشعر منذ أربعة آلاف سنة، حيث كانت موضوعاته في كثير من الأحيان عن الهزيمة، والموت والضياع. وحتى مع النصر، هناك جوانب من الخسارة دائمًا، وبعض المواد في حد ذاتها جميلة وتعطي المتعة.

كان طلب جين كينيون الأخير أن يكون زوجها بالقرب منها عند وفاتها. وفي قصائده يصف دونالد هول لحظاتها الأخيرة وانقطاع نفسها، وكيف انحنى فوقها لإغلاق جفنيها. ثم يتأبط قلبًا مكسورًا يظهر لنا في الأبيات التي تتقل معاناة من تركت وراءها، فضلًا على حنين لا يرحم بالعودة إلى عالم مليء بالزهور والطيور، والأسرة، وحتى احتمال حب جديد.

SPARK

المغنية وكاتبة الأغاني جيل سوبول

البحث عن الدعم

«كان يمكن أن يكون مهينًا؛ ولكن المستغرب كيف كان الجميع عظامًا».

في مؤتمر (التقنية والترفيه والتصميم) TED الذي عقد عام 2006، غنت جيل سوبول أغنية جميلة عن أزهار شجرة القرانيا، وعن الناس الذين يتمتعون بالزهورات في يوم جميل، دافئ وسط سنترال بارك في يناير. استُقبلت سوبول بحفاوة بالغة وقوفًا بقيادة آل غور. وعلى مر السنين، أطلقت العنان لنفسها الطريفة الساخرة، وغنت لكل شيء؛ من ظاهرة الاحتباس الحراري إلى ما يلزم لتصبح عارضة أزياء يُشار إليها بالبنان. كانت موسيقاها جزءًا من سيرتها الذاتية، جزءًا من خيالها الرائع؛ فكان باستطاعتها من خلال أغنية واحدة التنقل ما بين الحب ونهاية العالم، وهذا لن يكون سيئًا جدًا، وكتبت في مذكرات حياة طيبة «لأنه عندما ينتهي العالم، في الأقل لن نكون مجبرين لدفع ديوننا أو توضيب أسرتنا».

كطفل نشأ في دنفر، كولورادو، عرفت سوبول أن موسيقا الروك أند رول هي مستقبلها. عندما كانت في السادسة من عمرها قرعت

الطبول؛ وفي المدرسة المتوسطة اختارت الجيتار. وقالت: كنت دائماً فتاة غريبة، ولم أكن أرغب في اللعب مع باربي الأطفال، كنت أرغب في أن أكون جيبسون، وأردت أن أكون لي بول. كان لي أخ يكبرني بسبع سنوات يعزف على الجيتار. وكان معلمه في الجيتار شقيق تشت اتكينز. . . لذلك كان أخي ماهراً، وكانت هذه الآلة الموسيقية في كل مكان. وكان أخي هو بطلي في ذلك الحين، ومثالي الأعلى. كان يستمع إلى جون براين ورايندي نيومان، وكانت أخته الصغيرة تستمع بانتباه عن كذب جنباً إلى جنب. كنت دائماً أحب الطريقة التي يسردون من خلالها القصص. وكانوا يتحلون بروح الدعابة دائماً، ولكن كان هناك شيء مأساوي في الوقت نفسه.

بعد ثلاثين سنة، كان يمكن أن يقال الشيء نفسه عن موضوعات قصص أغاني سوبول البارعة. وعندما استمعت إلى أكثر أغانيها شهرة في 1990، قمت بمعانقة فتاة أول مرة، ولكن الأمر الأكثر أهمية، وبالتأكيد أخذاً أكثر من أغنية كيتي بيرى ذي فامبي عام 2008، أن سوبول لا تزال تبدو وكأنها أخت طفلة لشخص ما. لكنها كبيرة الآن وتجلس إلى جانبك على كرسي المقهى تقص عليك قصصاً مضحكة عن حياتها من خلال مقالات البوب القصيرة الذكية.

في حين أن أُغْنِيَّتَيْنِ من أغانيها: أنا قبلت فتاة والعارضة المثالية قد لاقتا نجاحاً كبيراً، فإن علاقة سوبول مع صناعة التسجيل كانت معقدة. في البداية، قيل إن سوبول لم تحصل على المال الوفير من مجموعة (ألبومات) أغانيها. قالت: لم أحصل ولا حتى على فلس واحد

في حياتي من أغانيّ. لم يكن لدي ما يكفي، ولم أبع ما فيه الكفاية. وعندما يراك الناس تغني من خلال محطة تلفاز MTV، فإنهم يعتقدون أنك تبلي بلاء حسنًا، ولكن ما يحصل عليه الفنان هو النّزّر اليسير، إلا إذا باعوا كثيرًا من الأغنية ذاتها. وقالت إنها وقعت عقودًا مع شركتين من الشركات التي أفلست. لذا، بدا التفكير في الحصول على صفقة أخرى مثيرًا للسخرية على حدّ قولها.

في عام 2008 حصلت سوبول على فرصة متواضعة من خلال أغنية ليس هناك من دليل، التي تبدأ بوصف محاولتها إقناع شخص ما في شركة أسطوانات على وشك الإفلاس. تقول الجوقة إنها تعلن بقوة «ليس عندي شيء أثبتته، حيث كنت مرة واحدة بائسة كما أنت». تبرز أغنياتها الاشمئزاز من النظام، وأن الناس في مسقط رأسها؛ لوس أنجلوس، يقولون بلا مبالاة: أوه، هل أنت مع شركة ستيل؟ لذا باءت جهودها جميعها بالفشل في محاولة إيجاد أرضية مناسبة لألبومها الجديد (الذي تضمن هذه الأغنية) ولم تحصل على شيء.

كانت سوبول مشبعة بالأفكار عن الأغاني التي تعكس خطوتها الأخيرة عند انتقالها من نيويورك إلى كاليفورنيا، ووجدت مجموعة من الموسيقيين الذين كانوا متحمسين للعزف معها. لم تكن تريد أن تنساق لإشباع رغبات شركة أسطوانات جديدة وأهوائها، ولكن من دون الدعم المالي الضخم الذي يمكن أن تقدمه، فإنها ستواجه مشقة التحدي وكيفية جمع الأموال اللازمة لتسجيل أسطوانة لأغنية جديدة ستنتجها بنفسها وتسويقها؟

اعتمادًا على خدعة من كتاب الأغاني للإذاعة العامة، قررت سوبول أن تطلب من معجبيها التبرع عبر الشبكة العالمية للاتصالات (الإنترنت). قالت بعد أن صدر ألبومها سنوات كاليفورنيا في ربيع عام 2009: كانت لدي الفكرة منذ عامين، فقط. لم يكن لدي قاعدة كبيرة من المعجبين، لكنها قاعدة جماهيرية قوية. إنهم أوفياء جدًا، وأعتقد أن بعضًا من هذا الوفاء يعزى إلى أنني كنت دائمًا أرد على رسائلهم. كانت سوبول من المغنين الذين يشعرون بالسعادة عند الاستماع إلى معجبيها. قالت: عندما يأتون لرؤيتي، ويقوم شخص بغناء أغنية، أتفهمهم وأستوعبهم. وإذا أحبوا الأغنية فساغنيها لهم. فهم يعرفون أن بيننا علاقة جيدة. لذا، أرسلت قبل بضع سنوات الرسائل بالبريد الإلكتروني وقلت: ما رأيكم يا رفاق في أن تصبحوا شركة التسجيل المخصصة بي؟ بدا كل شيء إيجابيًا في ذلك الوقت. وأخيرًا توافرت لدي الشجاعة لإنشاء الرابط Jillsnextrecord.com وفعلًا قمت بفعل ذلك.

إن معرفة كيفية تنظيم الصفقة كانت العقبة المقبلة. كانت وسيلة إقامة نظام حيث يمكن للجماهير الاستثمار فيه معقدة جدًا. ولكن من شأن التبرعات أن تكون مناسبة. أولاً، كان لزامًا عليّ التفكير في كيفية القيام بذلك؛ لأنني لم أكن أريد أن أكون غير مستعدة والقول: حسنًا، أعطني المال فقط. كان يجب أن يكون ذلك مقابل بعض الهدايا أو الخدمات. لذلك، اضطررت إلى التفكير قليلًا، ثم تفحصت الأنواع المختلفة من مستويات التبرع وما سيحصل في المقابل.

بدأت التبرعات بقيمة عشرة دولارات محاولة غير مدروسة، ولكنه تبرع مناسب يسمح للمتبرعين تحميل الألبوم مجاناً عندما أطلقه. ولكن بتبرع مئتي دولار، يستطيع المتبرع حضور حفلاتي طوال عام 2008 مجاناً؛ أما من يتبرع بمبلغ خمسمئة دولار، فسيُسجل اسمه على غلاف الأسطوانة. كانت الأغنية الأخيرة في الأسطوانة تسمى أغنية المتبرع، حيث يُذكر اسم المتبرع في الأغنية. ولكن من يتبرع بألف دولار، فسأُغني له أغنية مخصصة به. أقامت سوبول حفلات في البيت. وعلى موقعها على الإنترنت، وأوصت بهدية مقدارها خمسة آلاف دولار، وكتبت: لقد أقمت كثيراً من الحفلات في المنزل، حيث أخذ المضيف النقود من ضيوفه ليستعيد ماله. لو كنت مكانك لقمّت بالشيء نفسه.

أطلق الموقع في يناير من عام 2008، وخلال أقل من ثلاثة أشهر، جمعت سوبول ثمانية وثمانين ألفاً وتسعمئة وتسعة وستين دولاراً من ستمئة وثمانية وثلاثين من المشجعين المعجبين، الذين نشروا ملاحظات حماسية في موقع الضيوف من خلال الموقع، ومنهم مايك G. الذي كتب: لسنوات وأنا أوزع بطاقات الأعمال التي تحمل الوصف منتج عليها. كانت كذبة جريئة... حتى الآن. شعرت سوبول بسعادة غامرة، وقليل من الصدمة؛ بسبب نجاحها. قالت: كنت سأُسجل الألبوم مهما كلفني ذلك، ومهما كانت النقود التي سأحصل عليها. ولكنها قد تكون مهينة؛ وأعتقد أن الجزء المستغرب هو كيف كان الجميع متجاوباً بحماس. وكيف استمروا في دعمهم لي إلى الآن.

وفر دعم المنتجين الجدد لها النقود لاستجار النجم اللامع دون واس الذي فاز بالمركز الأول في كثير من جوائز جرامي؛ لإنتاجه أغنية بوني ريت، نيك أوف تايم عام 1989، إضافة إلى فرقة من كبار الموسيقيين. ولكن لم تستعمل التبرعات لتسجيل الموسيقى. وأضافت: قد يكون هذا نصف الحقيقة. إلا أنها استعملت في الحقيقة لمحاولة فعل ما تفعله شركة التسجيل للتسويق والدعاية والتوزيع. لذلك، حتى عندما كان أفضل الناس إلى جانبي، فقد أعطيت بالتأكيد تصنيف فنان ضعيف.

كيف تقارن هذه التجربة مع تسجيل ألبوم من خلال شركات التسجيل؟ بالنسبة إلى الجزء الأكبر كانت أفضل، وقالت سوبول: كان الجزء المروع هو جعل المتبرعين يحبون الأغنية ويشعرون بالرضا نحوها. كان ذلك أكثر رعباً من العمل من الشركة. حيث كنت أفضل ألا أقوم بالعمل على أن يذهب الناس الذين اشتروا الأسطوانة أو حملوها مجاناً إلى المعرض. أطلقت سوبول الألبوم بعد عام واحد فقط بعد إعداد تجربة المتبرعين. لقد ساعدت نقودهم على تمويل حملات الدعاية للألبوم، وامتلاً الموقع Jillsnextrecord.com بالقصص من أسوشيتد برس، و CNN، ومجلة انترتينمنت ويكلي، والصحف في جميع أنحاء البلاد.

بدأت أغنية بالم سبرينغز تتبع سوبول أينما ذهبت في جنوب كاليفورنيا، في البحث عن الأماكن التي كنت أبحث عنها. والامتناع هو «شيء ما سيحدث لتغيير العالم الذي أعيش فيه». فقد جعلت سوبول هذا الشيء يحدث بنفسها، وجمع كل ما يلزم لإصدار ألبوم الأغنيات بيدها.

الفصل الثاني

الكيمياء الحديثة

في ربيع عام 2003، قام معدو برنامج ستوديو 360 برحلة في نهر هدسون لزيارة ضياء بيكون؛ متحف الفن المعاصر الذي افتتح حديثاً في 1929، ويقع على بعد ساعة تقريباً شمال مدينة نيويورك. تجول كورت متمهلاً من خلال المعروضات الموجودة في المتحف مع مايكل جوفان مدير متحف ضياء بيكون، الذي أوضح أنّ المكان الذي كان في الأصل مصنعاً لطباعة صناديق الكرتون لشركة نايسكو، كان مثالياً للمتحف بسبب وجود المناور التي تكشف عن الأضواء الليلية، التي صممت على هذا النحو؛ ليتمكن العاملون في المصنع من رؤية عملهم دون استخدام المصابيح الكهربائية.

قالت: في وقت لاحق من ذلك الصيف، زرت أنا وزوجي المتحف مع حفيدينا، البالغ عمر أحدهما خمس سنوات والآخر ثماني. كان الفتيان مهتمين بصورة عابرة في منحوتات نيون دان فلافين، وبالكاد ألقوا نظرة على لوحات أغنيس مارتن الجميلة. ولكن كنا في حاجة إلى

منعهم من القفز من فوق (الدرايزين) إلى داخل الدوائر والساحات الضخمة التي قطعها مايكل هايزر عميقاً في الأرض.

لقد دُهِش الولدان بالمواد الأخرى، حيث دارا بعناية وحذر حول خريطة الزجاج المكسور لروبرت سميثسون، ولعبا لعبة أين أنا بين شجيرات جون تشامبرلين طويلة القامة، المصنوعة من قطع غيار السيارات الملونة الزاهية، وأرادا الوصول إلى تلال جوزيف بويس البنية الدكناء في أعلى المتحف.

ولكنّ عملاً واحداً على وجه الخصوص جعلهما يركضان ويرقصان بفرح غامر؛ إنها قطع ريتشارد سيرا العملاقة المصنوعة من الفولاذ على هيئات قطوع ناقصة، وكانت عبارة عن ثلاث منحوتات غامضة طول كلٍّ منها اثنتا عشرة قدماً، وقد وضعت بعيداً في غرفة في الطابق السفلي ذات نوافذ ضخمة. تجول الولدان في المدخل الضيق لكلٍّ من القطع الناقص الصدئة والبرتقالية اللون، متفحصان المساحة الداخلية، مختبئان عنا، ويضحكان عندما نجدهم في نهاية الدوامة الطويلة، وهما يصرخان لسماع صدى أصواتهما من على الجدران المنحنية. لقد أحبّا هذه التماثيل المصنوعة من الصلب، واستمتعوا باللعب حولها.

قال ريتشارد سيرا عن واحد من المنحوتات التي تحد السماء في زاوية جميلة من حديقة متحف الفن الحديث في مدينة نيويورك: سيتمكن الأطفال من العثور عليها على الفور. يعود جمال تلك المنحوتات إلى أنّ الأطفال سيكبرون مع فكرة أنّ هذا هو فن النحت.

وكان بن بيرت، الذي صمم الأصوات لأفلام حروب النجوم قد أظهر طريقة إعدادهِ للتأثيرات الصوتية التي لن تتسبب لكل المعروضات في المتحف. في حين تخطت مصممة الرقصات إليزابيث ستريب حدود استجابة الجسم البشري إلى الجاذبية، وتحويل الرقصات إلى فنيين يمكنهم الطيران، ولو لبضع ثوانٍ لالتقاط أنفاسهم. ويصف ريتشارد سيرا كيف أنه شكل طناً من الصلب بطريقة هندسية لم يكن بالإمكان تصورها مطلقاً من قبل.

لقد أوضح كلٌّ من بيرت، وستريب، وسيرا القصد من وراء أعمالهم، وكيفية إلهام المواد لهم، وكيف أنهم سعوا إلى تجاوز حدود ما يمكن أن تقدمه تلك المواد، سواء الضوضاء، أو الصلب، أو اللحن. قد لا يغير هؤلاء الفنانون الرصاص إلى الذهب، ولكنهم جمعوا موادهم الخام، وأعادوا تكوينها، من سياقاتها المألوفة، وتحويل الصوت، والأجسام، والمعادن إلى فن يغير الطريقة التي ننظر بها إلى العالم.

SPARK

بن بيرت مصمم الأصوات

تحويل الضجة إلى موسيقا

«إن عدم التوافق والتطابق بين الأصوات في الأفلام والحياة الحقيقية جعلني أتوقف، وأتساءل، وأتطلع إلى فكرة يمكن أن توجد... صورة هزليّة (كاريكاتورية) من الصوت الحقيقي للأوهام المثيرة».

استحضر في ذهنك صورة الشاب، الأشقر لوقا الذي يسير في الفضاء، ويحمل في يده سيف المبارزة المضيء، يتبارز مع دارث فيدر الملتئم الأسود. والآن، فكر في الأصوات التي ستصاحب تلك الصورة. لا شك في أنك ستسمع أصوات سيوف المبارزة المغناطيسية المضيئة في أثناء الهجوم والدفاع، شيء سمعت أطفالهم وأصدقاءهم يقلدونه ملايين المرات وهم يتعاركون في غرفة المعيشة، حاملين معهم السيوف البلاستيكية الزرق والاحمر المضيئة، وهم يقلدون لوقا.

كانت همهمة وهمسات التهديد التي كان يطلقها متبارزو السيوف المضيئة أول الأصوات التي كونها بن بيرت لفلم حرب النجوم عام 1977. كان بيرت ما زال طالباً على مقاعد كلية الدراسات العليا في جامعة جنوب كاليفورنيا، عندما طلب إليه جورج لوكاس أن يكون

مصمم الصوت لفلمه حرب النجوم. وبمجرد رؤيته واحدة من لوحات إنتاج معركة السيوف المضيئة، قال بيرت لكيرت في برنامج ستوديو 360: كان يدور في خلدي شيء مناسب على الفور تقريباً. في تلك اللحظة، كنت أعرض الأفلام في قسم السينما في جامعة جنوب كاليفورنيا. كان في حجرة العرض محرك تشغيل جهاز العرض الذي كان يطلق مهمة رائعة. كانت مهمة موسيقية، وبدت كأنها أصوات السيوف المضيئة بالنسبة لي. لذا، سجلت ذلك الصوت.

ولكن لم تبد مهمة جهاز العرض وحدها شرسة جداً بما فيه الكفاية بالنسبة له، لذا، استمر في البحث عن الصوت المناسب. قال: كنت أقوم ببعض التسجيلات الأخرى في شقتي. كان لدي سلك مضخم صوت (ميكروفون) مكسور يصدر أصواتاً طنانة عندما كنت أحمله وأمر أمام جهاز التلفاز. وكان نوعاً من الأشياء التي عادة لا ترغب بوجودها في تسجيلاتك، وعادة ما ترفضها. ولكن قلت لنفسى: أوه، هذا الصوت يبدو خطيراً جداً؛ فجمعتُه جنباً إلى جنب مع طنين أجهزة العرض وهممتها. عندئذٍ، أصبح الصوتان معا صوت السيوف المضيئة الرئيس.

عد للحظة إلى الصورة الذهنية السابقة لمعركة دارث فيدر لوك سكاي ووكر، فتدرك حتماً أن ما زال على بيرت كثير من العمل للقيام به؛ حيث إن المهمة ساكنة، وذات نغمة واهتزاز وكثافة ثابتة، بغض النظر عن مدى خطورة الصوت، بحيث لا يمكنها نقل الحدث (الدراما) والحركة من متبارزي السيوف المضيئة؛ لوقا ودارث فيدر في أثناء القتال. وللحصول على وهم الحركة، قال بيرت: لقد أخرجت الصوت

عبر مكبر الصوت، ثم سجلته بمضخم صوت (ميكروفون) آخر. من خلال التلويح بالميكروفون ذهابًا وإيابًا أمام السماعه، تحصل على تغيير في النغمة والتردد يسمى تأثير دوبلر، مما يقلد حركة السيوف. وهذا في الأساس هو عملية تصميم موسيقا الفلم.

بعد أسابيع قليلة من تسجيل مهمة السيوف المضيئة، ذهب بيرت مع عائلته في إجازة. وقال: كنا نسير مسافات طويلة تحت سلك الدعم في الجزء العلوي من سلسلة جبال بوكونوفي بنسلفانيا، عندما اصطدمت به حزمة الإطار واشتعلت. فقلت: هذا الصوت يبدو كأنه بندقية ليزر. وصادف أن كان بيرت يحمل معه مسجل الأشرطة، فسجل صوت الاصطدام بالسلك. ضربت السلك بقطعة من المعدن، وبمفتاح الأنابيب، وبخاتم الزواج، وأشياء أخرى متنوعة، فأصبحت تلك التسجيلات الصوت الأساس لحرب النجوم.

أضاف: جاء كثير من الأصوات الأكثر فائدة التي استعملتها عن طريق اكتشافات بالمصادفة. فعندما كنت أقوم بعمل ما، كنت أسمع صوتًا مثيرًا للاهتمام. وتعلمت أن يبقى جهاز التسجيل في متناول يدي. فكنت أسجل أي صوت يلفت انتباهي، حتى لو لم أكن أعرف ماذا سيكون. فإذا كان شيئًا مفيدًا لي، أو كان مستفزًا بطريقة ما، أو إذا كان يمثل الإحساس بالقلق، أو القوة، أو السخرية، عندها يصبح ذا قيمة فأسجله وأخزنه لاستخدامه في أحد الأفلام. لديّ كم كبير من التسجيلات، وهي في ازدياد دائمًا. كما أنه من المحتمل أنني دائم الإصغاء إلى ما يدور من حولي، وما إذا كنت أريده أو لا.

منذ سن مبكرة، كان بيرت متناغمًا جدًا مع الأصوات اليومية. قال: عندما كانت طفلاً، أتذكر اللعب بجهاز إرسال مذياع جدي ذي الموجات القصيرة، الذي كان موضوعًا في العلية الحارة جدًا في بيته في ولاية أوهايو، عند زيارتي صيفًا. لقد أحببت ضبط الموجات بين المحطات، والاستماع إلى النغمات والأصوات جميعها، والصّفير ثابت النغمة. وفي كثير من الأحيان، أقوم بفعل الشيء نفسه الآن. حيث أضع جهاز مذياع الموجة القصيرة على مقربة من سريري، وأحاول عدم ضبط المؤشر بطريقة أو بأخرى عند محطة بعينها؛ كي لا أسمع أيّ محطة مباشرة. كان هناك شيء كونيّ، وساحر في الضوضاء والنغمات العشوائية التي كنت أجد فيها وسيلة لتفتح ذهني. وحيث كنت أجد السّكينة والإثارة في الوقت نفسه. لذلك أعتقد أن هذا شيء أعود للاستمتاع به دائمًا.

كان لبيرت أيضًا شغف للأفلام منذ صغره. وعندما كان يذهب مع عائلته إلى قاعات السينما المكشوفة، كان يعلق مسجل الأشرطة على نافذة السيارة بجانب السماعات؛ كي يتمكن من تسجيل الموسيقى التصويرية للفلم، وإعادة الاستماع لها مرة أخرى في وقت لاحق. وأضاف: أنا أحبّ الأشياء، لقد نشأت معها؛ الكوكب المحرم، وحرب العوالم، وفلاش غوردون، وفي وقت لاحق، عام 2001. كان ذلك الفلم مميّزًا بموسيقا تصويرية هادئة جدًا، وفي أضيق الحدود، ولكنها قوية جدًا. وأما الصوت المفضل لي فهو صوت السهم في فلم مغامرات روبن هود، 1938؛ لقد أدهشني عندما كنت طفلًا، وكان أحد الأسباب

التي جعلتني أهتم في كيفية اختلاف الأصوات في الأفلام عن العالم الحقيقي.

فإذا ذهبتُ إلى الخارج وأطلقت السهم من قوس لعبتي، فإنه لا يبدو أي شيء مثل ما في الفلم. لقد كان عدم التطابق بين السينما والحياة الحقيقية هو ما جعلني أتوقف، وأتعجب، وأتأمل فكرة أنه بالإمكان إيجاد أصوات، ربما عن طريق تكبير صفاتها، ومنحها طابعاً مميزاً للاستخدام في فلم معين. واكتشفت أن تصميم صوت الفلم ليس مجرد استنساخ الصوت الحرفي من الطبيعية، ولكن في معظم الأحيان إيجاد صوت مقلد للصوت الحقيقي لتوليد أوهام مثيرة.

ما لا شك فيه أنّ إبداعات بيرت الخاصة قد أثارت الفضول في المشاهدين الأصغر سناً. فكر في فرقة الصوت الطويل في فلم إنديانا جونز، الذي ألفه بيرت من صوت طائرة الهارير المقاتلة وهي تحلق فوق المعرض الجوي السنوي في أوشكوش. أو فالين دارث في أثناء عملية مخاض ولادتها في فلم حروب النجوم، حيث سجله بيرت من خلال تسجيل تنفسه وهو يرتدي معدات الغوص.

عندما شبَّ بيرت عن الطوق، وعلى الرغم من إعداده أصوات فلمه الأول وهو في سن العاشرة، فإنه لم يفكر في الأفلام بوصفها مهنة؛ كان يفكر في أن يصبح رائد فضاء، ويذهب إلى الفضاء الحقيقي. عند التحاقه بكلية أليغاني في ولاية بنسلفانيا، تخصص في الفيزياء، ولكنه استمر في اللعب مع الأصوات. وفي أحد أيام الصيف، صوّر فلم مغامرة

عن طياري الحرب العالمية، وقد مُنحَ الجائزة الوطنية لأفلام الطلاب، وحصل بيرت على منحة دراسية للالتحاق بمدرسة الأفلام في جامعة جنوب كاليفورنيا. قال: بقيت هواية صناعة الأفلام وتسجيل الصوت تلوح في الأفق حتى استولت في نهاية المطاف على تفكيري. فذهبت إلى الفضاء في عالم وهمي بدلاً من الشيء الحقيقي.

حتى بن بيرت تعب من الخيال العلمي. وقال: عندما انتهيت من ثأر السيث، بعد تسعة وعشرين عامًا وعشرة أشهر من حرب النجوم، أدركت أنني لن أقوم بإعداد أي أصوات أكثر غرابة من أصوات الروبوتات؛ لأنَّ إعدادها صعب إلى درجة لا تصدق. وبعد وقت قصير، دعي بيرت لمناقشة فلم الرسوم المتحركة الجديد الذي ما زال في طور الإعداد. قال: استمعت إلى نغمة من قبل أندرو ستانتون، كاتب فلم WALL-E ومخرجه. ترددت قليلاً ثم قلت لنفسني: أوه، هذا فلم ساحر، وممتع؛ فكيف يمكنني أن أقول لا؟

WALL-E (اختصار لرافع تحميل النفايات المخصص - للأرض من الدرجة) هو روبوط ضاغط للنفايات، ترك وحده على أرض مهجورة تغطيها أكوام عالية من القمامة تصل إلى مسافة ميل. واحد من تحديات بيرت الرئيسة في هذا الفلم هو إعداد أصوات شخصية مقنعة، تتقل فضول WALL-E وشخصيته، الروبوط الذي عندما لا يجمع القمامة، يشاهد شريط فيديو قديماً لفلم موسيقي مصطنع، مراراً وتكراراً، ويحلم عن الحب. قال بيرت: أشعر بكثير من التوتر عندما أعد أصواتاً جديدة، وأعلم أن الجمهور يسمع أصواتاً تختلف

عما تفعله المؤثرات الصوتية؛ حيث تكون أكثر أهمية مما أتوقع بكثير. جميعنا خبراء في الفروق الدقيقة في أصوات الكلام، ونستطيع تحليلها بطريقة خاصة. إضافة إلى أن الجمهور أكثر حساسية بكثير للأصوات، ومن ثمّ يكون من الصعب إعداد الأصوات الوهمية. حيث من الأسهل إعداد معركة بالأسلحة النارية الكبيرة، وإيجاد الليزر وسفن الفضاء. عندما نظرت إلى وظيفة WALL-E، وجدت لها شاقة بعض الشيء. وكان يجب علي أن أعدّ أصواتاً معبرة مقنعة؛ لأنّ الشخصيات ستكون موجودة في كل مشهد في الفيلم. يجب أن تكون الأصوات متسقة، ويمكن سماعها أيضاً، وأن تكون نغمة تودّ سماعها.

عندما يظهر WALL-E صدئاً مهترئاً أمام الجمهور فوق أرض مقفرة من المناظر الطبيعية ويطرح علامة استفهام روبوطية، قد يظن رواد السينما فوراً أنّ الروبوط الصغير هو ابن عم بعيد من الروبوط R2-D2 الذي شاهدوه في فلم حرب النجوم. الروبوطات لا تتشابه بتاتاً، ولكنها تشترك في بعض المواد الجينية؛ وما يعطي الصدى لكلا الروبوتين، تحت الصافرات والصرير الحركي، هو صوت بيرت. إنّ أصوات الروبوط الناجحة كانت دائماً تلك التي كانت فيها نفس صوت الإنسان المقنع، وإعطاء الشخصية ما أسميه الروح. إنه شيء واحد لتوليد صوت آلة من المؤثرات الصوتية، ولكن غالباً ما يكون مؤثراً. ومن ناحية أخرى، لا ترغب في استخدام صوت الإنسان مباشرة؛ فالناس يتعرفونه على هذا النحو بسهولة. وتكمن الخدعة في مزج الاثنين معاً، لإيجاد حضور العنصر البشري بحيث يصبح للشخصية

بعض الروح، ولكن تخفيه وتعالجه بطريقة تعطيه صفة الإلكترونية أو شبه الآلة. إضافة إلى ذلك، يجب إضافة كثير من المؤثرات الصوتية، والمحركات أو النغمة الآلية.

بعد أن وصف المخرج أندرو ستانتون أفكاره عن WALL-E، حاول بيرت تحويل هذه الصفات إلى مجموعة من الأصوات. أمضى ستة أشهر تقريباً يحاول إيجاد الاحتمالات الممكنة وإرسالها إلى ستانتون، ثم يعدلها وفقاً لردود فعل المخرج. قال: لقد أملت أن أضع في بعض الأحيان

صوت روبوط يقول شيئاً ما، مثل: مرحباً يا سيد ستانتون، أود أن يكون لي دور في فلمك القادم. كان كل هذا العمل الاستكشافي يجري في حين كان الفلم في مراحله الأولى، وقبل أن يكون هناك أي رسوم متحركة. في الرسوم المتحركة التقليدية، إذا كانت هناك أصوات، فهي تسجل أولاً، وتحرر في وقت لاحق، عندها يكون لدى عامل الرسوم المتحركة دليل عن التوقيت الدقيق لأداء الشخصيات. اتبعنا النهج نفسه إلى حد ما هنا. حيث كنت أعد مجموعات صغيرة من الأصوات، وأعطيتها لمعد الرسوم المتحركة، الذي سيبتكر حركات الرسوم المتحركة للتوافق معها. إنني دهش فيما يمكن القيام به من مجرد الحركة، حيث يمكن إبراز كثير من صفات شخصيات الرسوم فقط من خلال وقفة، وزاوية نظر شخصية لأخرى. دأبنا ذهاباً وإياباً على القيام بهذه المجموعات الصوتية القصيرة: أعد الصوت، وهم يعدون الرسوم المتحركة. ثم أعدّل الصوت بناء على ما كان مستوحى من الرسوم

المتحركة، والعكس بالعكس، حتى يفهم الجميع الطبيعة الصوتية لكل شخصية، ثم تستمر القصة وتمضي الرسوم المتحركة الحقيقية قدما. كانت الأصوات مجرد بداية التحدي؛ كما فعل لحرب النجوم، وكان على بيرت إعداد الأصوات الكاملة لـ WALL-E، عن طريق إعداد أصوات لكل شيء: من أبواب السفينة الفضائية الهوائية، إلى انفجارات الليزر القاتلة، إلى الغلاف الجوي للأرض المهجورة. ولتصوير عاصفة من الرياح بين أبراج كانيون العملاقة التي بنيت من القمامة، سحب بيرت أكياس اللكم عبر سجادة وسجل ذلك الصوت. وعندما يلقي WALL-E بكتلة من القمامة المضغوطة وتتبعثر فوق الأرض، يكون ذلك الصوت صوت وتر الهارب الذي سجلته في أحد الأيام عندما أحضرت ابنتي من درس الموسيقى.

كان بيرت يدور حول الحمام لإنشاء صوت الروبوت المضطرب المفرط النشاط واسمه MO. كانت فرشاة التنظيف هي الآلة البارزة في إعداد ذلك الصوت؛ إنها آلة الحلاقة الكهربائية في منزلي. صوته نسخة شبيهة بالأصوات التي قد كنت أخرجها عندما كنت في الصف الثالث وعوقبت عليها. ولكنني الآن أحصل على الأموال مقابل ذلك.

عندما بدأ إعداد الأصوات للأفلام السينمائية عام 1977، كان بإمكان بيرت اختيار إعدادها في الاستوديو، بالطريقة نفسها التي استخدمت لإعداد أصوات الرسوم المتحركة. وفي وقت لاحق، كان بإمكانه استخدام أجهزة الحاسوب لإعداد أي صوت يريده تقريبًا. ولكن

بن بيرت كان واضحًا؛ حيث قال: على الرغم من العصر الرقمي، ما زلت أؤكد على تسجيل الصوت الميداني والعضوية من الأشياء المادية الحقيقية. وعلى الرغم من عدم قدرة الجمهور على تمييز الفرق بين الأصوات الرقمية والحقيقية، فإنني أعتقد أنّ بإمكانهم الربط بين تلك الأصوات وأخرى من الواقع. لذلك، عندما تُستخدم تلك الأصوات في أفلام الخيال، أو الخيال العلمي، فإنّ ذلك سيساعد حقًا على تسويق الخيال بأنه حقيقية؛ لأنّ الأصوات الموجودة هي أصوات حقيقية.

SPARK

مصممة الرقصات إيزابيث ستريب

تحويل الأجسام إلى مقذوفات

«من الضروري أن تضع نفسك في طريق الأذى... والخروج من منطقة راحتك... لاكتشاف أرضون مادية جديدة»

بعض الأصوات مشحونة بعاطفة قوية، مثل صوت كسر الزجاج. ومن الأرجح، أنك سمعت ذلك الصوت في حياتك أكثر من مرة؛ فربما أسقطت كوب عصير على بلاط المطبخ، أو ضرب جارك كرة القاعدة (البيسبول) حيث اخترقت نافذة غرفة بيتك. تخيل الصوت لحظة تحطم الزجاج. والآن، تخيل أن كرة البيسبول ليست هي التي حطمت النافذة، وإنما إنسان حي، غاص برأسه أولاً من خلال لوح زجاجي معلق على علو ثلاث أقدام فوق سطح الأرض.

كنت منذ لحظة قد تصورت واحدة من الحركات التي تقوم بها شركة ستريب، وهي فرقة أداء أسستها مصممة الرقص التي تصف نفسها بمهندسة الإثارة إيزابيث ستريب. كرست إيزابيث حياتها المهنية لتحدي الحدود التي يستطيع البشر القيام بها، مستخدمة أجسام البشر، والزجاج، والمعادن مواد أولية لها. وقالت: أردت أن أرى تأثير الإثارة في الجوهر. لذلك، أحضرنا هذا اللوح من الزجاج،

ونغوص من خلاله فعليًا. أضافت: إنَّ هذه الرقصة على نحو خاص قصيرة جدًا، فهي تستغرق الوقت الذي نستغرقه في الغوص من خلال الزجاج فقط. ولكن عادة ما يُصاب الشخص الذي يغوص بجروح طفيفة، وعادة ما يتناثر الزجاج صوب المتفرجين.

قامت ستريب بأول عرض من هذا النوع لمسرح جويس في نيويورك. قالت: وقفت هناك، ونظرت إلى الزجاج في المسرح، فكرت وقلت: يا إلهي، يجب أن أغوص من خلال هذا الزجاج. كيف تدربت لتلك اللحظة؟ قالت: لم أدرّب. وأضافت: أنت لا تتدرب على ذلك؛ حيث تكلف كل قطعة من الزجاج أربعمئة دولار، هذا هو أحد الأسباب الذي يحول دون تدريبك. وثانيًا، لا يعني أنك إذا فعلت ذلك مرة يمكنك أن تفعلها مرة أخرى. والأهم من ذلك كله هو، هل تملك القلب الشجاع، مثل الملاك، للقيام بذلك؟ لقد كانت تجربة رائعة.

هذا النوع من الخبرة هو ما تقوم ستريب وأعضاء فرقة راقصاتها بالبحث عنه باستمرار، لأنفسهم ولجمهورهم. يقمن بالتمرين والتدريب في مستودع للخردل في وليامزبيرغ، في بروكلين، حيث تصل الدعامات المعدنية تقريبا إلى السقف عند ارتفاع ثلاثين قدمًا. تتدلى أرجوحة من أحد الجوانب الذي تبلغ مساحته خمسين × مائة قدم، ومنصات قطنية للألعاب الرياضية، يصل ثخانها بعضها أربع أقدام، وتغطي معظم سطح الأرض. في معظم الأيام، تمتلئ الغرفة بأصوات الاصطدامات: حيث تسقط الأجسام على المنصات، أو تصطدم بالأواح من الزجاج اللدائني (البلاستيكي)، أو تصطدم الراقصات بعضهن

ببعض بأقصى سرعة؛ وطلاب المدارس الثانوية يلهثون لقيامهم بتعلم كيفية الطيران من على الأرجوحة، أو التدحرج من فوق زملائهم الذين يجثمون على الحصيرة؛ وأطفال يقهقهون وهم يقفزون على المنصة البهلوانية (الترامبولين) العملاقة بمناسبة عيد ميلاد أحد الأطفال.

هذا هو SLAM - مختبر ستريب لحركة الإثارة. حيث جزء منه مدرسة، والجزء الثاني للقيام بالتجارب (البروفات)، وجزء ثالث للسيرك، ورابع صالة ألعاب رياضية، وخامس للمسرح؛ SLAM مكان لتجمع المارة، والطلاب، وفتيي الحركات الذين يؤدون الحركات بصفتها جزءاً من برنامج ستريب. تصور إليزابيث ستريب هذا المكان كنوع من مرآب القرن الحادي والعشرين الحضرية، حيث يستطيع الناس على مختلف أصنافهم الاجتماع ومشاهدة تدريبات أفراد فرقها. إنه موطن فريقها من اللاعبين، والراقصين، وفناني الأراجيح، حيث طوّروا معاً أحداث العمل التي أسرت المشاهدين في جميع أنحاء العالم.

في الكلية، درست ستريب الرقص الحديث، وكانت معجبة جداً بأعمال مصممة الرقصات ميرسي كونيغهام. ولكن يعود إلهامها إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى السيرك الذي أخذت إليه وهي طفلة تعيش في منطقة ريفية في نيويورك، وبهلوان الألعاب الخطير المتلفزة ايفل كنيفل. قالت إنه كان يعيش حلمه وحلمي، أيضاً. فقد كان يقفز من فوق أكثر من عشرين حافلة. ثم ذهب وأدّى الحركة نفسها في لندن، حيث كانت حافلاتهم أكبر، وكان يعرف أنه قد لا يستطيع القيام بذلك، وقد

يتحطم ويفارق الحياة. كان عدد الحضور خمسة آلاف شخص ونيّف؛ ولكنه أدّى الحركة الخطيرة ولم يبال. أحببت ستريب ركوب الدراجات النارية، وسباقات التزحلق عند سفوح الجبال. إنّ حبها للسرعة وجرأتها واضحة في تصميم رقصاتها.

إنها تحدد أداء لاعبيها قفزات الفرقعة، التي تختلف عن الحركة التي تعلمتها في المدرسة. ففي قفزات الفرقعة، تنتقل الراقصة من موقف إلى آخر، من القرفصاء إلى أعلى ما تستطيع، دون أن تظهر أيًا من الخطوات الانتقالية. قالت: عندما تكون واقفًا على قدميك، وتتأرجح من اليمين إلى اليسار، متنقلًا بمركز ثقلك، فهذا ما أسميه الرقص العادي، ولكن في هذه الحالة لا تتعامل مع قوى القفز. أما نحن، فتتعامل مع خطورة السقوط مع الجاذبية، مثل السقوط الحر، الذي عند قيامك به مرة واحدة تحصل على التدريب المناسب، وأعتقد أنّ مسألة العنف البدني يوصف بطريقة مختلفة عن الرقص المعتاد.

في إحدى الرقصات التي توضح بصورة جميلة ما وصفته، تقوم ستريب بجعل الراقصات يصطدمن بألواح الزجاج. حيث يوضع في مقدمة المسرح لوح زجاجي بمقاسات ثماني أقدام طولًا ومثلها عرضًا وتجعل الراقصات يصدمن به بأقصى سرعة وقوة يستطعنها. قالت: نحن نركض بسرعة فائقة؛ لنستجمع أقصى قوة. وعليه، عندما يوقف الحاجز الزجاجي الراقصات، يحدث انفجار ضخم. إضافة إلى الاصطدام من خلال أجسامهن، تندفع الراقصات بقوة نحو حافة الجدار الزجاجي، ويصطدمن بها من خلال شقبة قصيرة تؤدي بهن

إلى الاصطدام بالأرض. تلك الرقصات لا تتجاوز مدتها ثلاث دقائق ونصف، ولكنَّ الراقصات يصفنها أنها أصعب حركة يقمن بها، فهي تشبه الجري مسافة ميل في ثلاث دقائق ونصف. فأصوات كل شيء: الراقصات، والألواح الزجاجية، وبقية أجزاء المسرح، تضخم ويستحيل تجاهل أثرها ونسيانه.

توظف الشركة موادَّ أخرى مختلفة لتوسيع إمكانات الحركة، مثل عجلة (الهامستر) للبشر، ودواليب معدنية غريبة بارتفاع عشرين قدمًا. تجري الراقصة داخل العجلة العملاقة وخارجها وهي تدور، وترمي بجسمها مباشرة من أعلى العجلة، وبتوازي الجسم مع الأرض، على حصير لا يبدو ثخينًا بما فيه الكفاية. وبمجرد معرفة الراقصة أنَّ السقوط ليس الجزء الذي يجب القلق حياله؛ فإنها تطور تقنية تجعلها تسقط على الأرض وأضلاعها مسحوبة إلى الداخل، بحيث لا تنكسر. لكن الأمر الذي يبدو مخيفًا هو الصعود إلى أعلى العجلة؛ لأنه عندما تمر العجلة بدعائمه الثلاثية، هناك احتمال قريب يشبه عمل المقصلة. تستفيد الراقصات بصورة جميلة من جميع أجزاء الدائرة، مثل الركض على قممها، والقفز فوق زميلاتها اللواتي يمسكن بالحافة بالذراعين، والساقان ممدودتان إلى الخارج، ويدرن حول العجلة في زاوية مقدارها 360 درجة، أو يقفن داخل الدائرة ورؤوسهن نحو مركز العجلة وهي تدور.

إنَّ مشاهدة مثل تلك الرقصات أمر مبهج. قالت: عندما تكون فنانًا بصريًا أو شخصًا يلتقط رزقه من صنع الأحداث مدى الحياة،

فإنَّ هدف عملك هو معرفة ما يريد الناس أن يشاهدوه. وعادة ما يعني أنهم لن يقوم بالفعل أيضًا. وأعتقد أنه كلما كانت الحركات أكثر تعقيدًا، كان انتباه المشاهد أعمق، ما يجعله يشارك في ذلك.

هذا العمل يتطلب كثيرًا من الشجاعة الجسدية وينطوي على كمّ كبير من المخاطرة. قالت: نحن نتطلب من الجسم القيام بالأشياء التي ليست من طبيعته القيام بها، من وجهة نظر العالم، ولكنها صحية جدًا. فإذا لم تكن مستعدًا للمجازفة، فلن تكون قادرًا على اكتشاف إمكانات جسدك. لذلك، فإنَّ وظيفتي بصفتي مصممة للرقص هو استنباط الحالات التي يُعتقد في البداية أنها ضرب من الجنون وخطيرة.

هناك قاعدة واحدة؛ لا تهبط على قمة رأسك، وما عدا ذلك ممكن. يمكنك الهبوط على أي سطح آخر من الجسم عدا رأسك. لذا، أصبح لدى الفرقة نهجًا غير عادي للتعامل مع الصدمات والكدمات، وكسور العظام في بعض الأحيان؛ فكل ذلك جزء من العمل: قالت: الألم شيء نستخدمه بحكمة بصفته كلمة تبرر بقاءك بعيدًا عن القيام بأيّ شيء غير مريح في البداية. ونحن نسميها الإحساس الغريب. فلو قمنا أنا وأنت اليوم بفعل ما تفعله الراقصات، فمن المحتمل جدًا أن نصاب بأذى. ولكن كلما قمت به بصورة متكررة، فسيصبح لديك تقنية مخصوصة به، وهذا ما يعمل على التقليل من الضرر.

يأتينا الراقصون والراقصات الأقوياء، ذوو المرونة العالية من عدد لا يحصى من الخلفيات: الرقص الحديث، والجمباز، والألعاب الرياضية العنيفة المتطرفة، والسيرك. يأتون وهم راغبون كثيرًا في

تجربة الخبرات البدنية العنيفة. قالت ستريب: ما يراه الجمهور هو قيام شخص بتوسيع قدراته الجسدية إلى ما وراء منطقة راحتهم فقط. وأضافت: إنّ الانجذاب للخطر ليس هو السبب الوحيد لهذه الأعمال الفريدة. إنها ليست رغبة الراقصات في وضع أنفسهن في مواجهة الأذى. وأضافت: إنها على العكس من ذلك. حيث إن القيام بأحداث معينة على خشبة المسرح، يستدعي أن تضع نفسك في طريق الأذى حتمًا. وأعتقد أنها وسيلة لتحقيق غاية. فإذا لم تسمح لنفسك الخروج من منطقة راحتك، فإنك لن تكتشف قدرات جسدية جديدة. ويأتي مع تلك الخبرة بعض الأمور التي ستخيفك. فأنت ستحاول تحديد مكان تلك الخبرات، والكشف عنها، والذهاب إلى أبعد من ذلك بكثير نحو شيء لم تكن تتصور أنّ بإمكانك القيام به جسدياً قبل تجربتك الأولى.

عندما تكون الراقصة على خشبة المسرح، قد تبدو أنها لا تعرف الخوف أو تشعر به، ولكن هذا جزء من العمل. «فنحن جميعاً أناس عاديون، نخاف من الأشياء التي يخاف منها أشخاص مماثلون لنا ويشعرون بالخوف منها. ولكننا نملك الرغبة للبحث عنها والقيام بها وقهرها أحياناً. وعندها يزول الخوف. لنقل إنك على ارتفاع عشرين قدمًا، وأنت على وشك السقوط، وعملك يستدعي البقاء في وضع أفقي تمامًا قبل الوصول إلى الأرض. في بعض الأيام يكون القيام بذلك العمل مخاطرة كبيرة. وفجأة، وفي يوم ما، كنت مرعوبًا، ولم يكن باستطاعتك فعل ذلك. ليس هناك من يحاسبك على تلك التحولات تجاه الخوف».

كانت في حياة ستريب لحظات تساءلت عن مدى استعدادها للقيام بأشياء خارج المألوف. حسنًا، قالت إنها تعترف بأنه كانت هناك في حياتها لحظة واحدة، عندما أراد أحد الراقصين؛ تيري دين بارتليت، أن يسقط أبعد مما حاول في أي وقت مضى. قال: كنا نفكر، إذا كان بإمكانك السقوط على وجهك من ارتفاع ثماني أقدام، فمن المحتمل أن يكون بإمكانك القيام بذلك من ارتفاع عشر أقدام. وأراهن أنه ربما بإمكانك أن تفعل ذلك من ارتفاع خمس عشرة قدمًا. فلم لا تذهب إلى ارتفاع خمس وعشرين قدمًا؟ «كانت هذه هي أول مرة قلت فيها»، لا، ليس في أثناء العمل معي، وليس في هذا الاستعراض. ولكن بارتليت أصرّ على القيام بذلك، وثابر على التدريب، وانتهى به المطاف وهو يهبط من على ارتفاع خمس وعشرين قدمًا في الهواء، من خلال أسلوب اصطدام البطن بالأرض، ووجهه إلى أسفل. وفي كل مرة، كانت صيحات الجمهور تتعالى في اللحظة نفسها بالضبط، عندما كان في منتصف الطريق إلى الأسفل. وأضافت: إنها خطوة واحدة، لكنها لافتة للنظر. لذا، فتحن الآن نفكر، ثلاثون قدمًا؟ لم لا تكون خمسين؟

كان تعليم الناس كيفية الطيران، حتى لو كان لمجرد بضع لحظات، حابسًا للأنفاس. حيث قالت: أنا مهتم جدًا في مفهوم الطيران، وقد كان كثير من هذه التقنية الجسدية على مدى السنوات الخمس والعشرين الماضية ناتج من ذلك. وتتذكر عندما قررت معرفة أتستطيع الطيران؟ فقالت: في يوم ما، قبل عشرين عامًا، قالت لنفسني:

حسنًا، تسلقي السلم وألقي بنفسك في الهواء. وبعد ذلك اصطدمت بالأرض؛ لأنني لم أكن قد أعددت نفسي جيدًا لمثل هذه المجازفة، تابعت: أوه، سأصطدم بالأرض. ومنذ ذلك الحين، طورت تقنيات للحد من الأضرار، وفي ذلك منصات الصالة الرياضية التخينة، وحبال التعلق. واستمرت في تجربة تلك الفكرة. كانت بعض الرقصات بسيطة ومختصرة: حبل طويل يربط اثنين من الراقصين بعضهما ببعض، حيث يتحرك أحدهما فجأة، فترتفع قدما الآخر في الهواء لجزء من الثانية. وفي رقصة أخرى، تتأرجح الراقصات برشاقة حول قطب مركزي طويل، وقد علقت أجسادهن بحبال، أو يربط الفنانون أنفسهم بجهاز يتيح لهم الرقص على الجدار. لقد أحببت ستريب الآلات كحبها لقوة الحركة تقريبًا.

ومع هذه الأدوات المعقدة، والبدع الحركية، والأجسام القوية، كانت ستريب قادرة على متابعة حلمها في تدمير ما وصفته طفيان الأرض. عندما تعيش تجربة ستريب وأداءها، يتغير منظورك لهذه الأمور فجأة؛ فعند مشاهدة الراقصات يصطدمن بالجدار الزجاجي، تشعر كأنك تحت الأرض، تنظر إلى الأعلى لرؤية أقدامهن تضرب الأرض. وعندما تقوم الراقصات بتدريب تقوية العضلات على الحائط، تشعر فجأة كأنهن معلقات في الجو فوق رؤوس المشاهدين. وعندما يقفزن في الهواء من فوق المنصة (الترامبولين)، لبضع لحظات أسيرة للأنفاس، قد تتخيل أنك تحلق معهن عندما يهوين نحو الأرض، وأذرعهن ممدودة كالطيور المجنحة.

منحت مؤسسة ماك آرثر عام 1997 إليزابيث ستريب واحدة مما يسمى منح العبقرية، مشيدة بحركاتها المتحدية للجاذبية. تحب ستريب اللعب مع الجاذبية، ولكن في قلبها هي واقعية، إذ قالت إنها لا تريد أن تتحدى الجاذبية، لأنها إن فعلت ذلك، فستخسر بالتأكيد. وبدلاً من ذلك، عملها هو أشبه بالرومانسية مع تلك القوة. «فالجاذبية موجودة. وتحدي الجاذبية لم يكن عملاً سهلاً لي بتاتاً». لقد كان الحصول على أناس قادرين على الطيران هو هدفها، وكذلك اصطدامهم بالأرض بعد ذلك. قالت: أريد الجمال والوحش، أريدهما كليهما على حد سواء. رغبت ستريب في إبداع عمل، وتجربة من شأنهما تشويق الراقصات والجمهور على حد سواء. «فمهمتنا هي ألا نموت أمامهم، ولكن مهمتهم هي رؤية ما يمكننا القيام به. وإلا فمن الأفضل الجلوس في المنزل، أو السير في الشارع، أو الجلوس على جانب الشارع وتأمل الحياة من حولهم. فأنا أريد أن أجعل لحظة مميزة تحدث ببراعة فائقة من أمامهم».

SPARK

المنحوتات ريتشارد سيرا

تحويل خبرتنا في الفضاء

«أردت حقاً أن أشغل نفسي مع المواد القديمة».

تعدّ قوى الجاذبية جزءاً لا يتجزأ من منحوتات ريتشارد سيرا الفولاذية الضخمة؛ حيث يزن كل منها عشرات الآلاف من الكيلوجرامات. ومع ذلك، فلم يثبت أي منها بالبراغي في الأرض؛ فكل قسم كبير من كل منحوت هو جزء قائم بذاته تماماً، وقد صمم ليتوازن على حافته الرقيقة.

في ربيع عام 2007، وضع متحف الفن الحديث منحوتة لسيرا تبين تأمله في الماضي، وسجلاً شريطياً لتوثيق العملية الدقيقة والمضنية لتثبيت منحوتاته. في زمن وقدرة دقيقة، سجل في واحد من شريطي الفيديو عمل اليومين اللذين استغرقهما في وضع المنحوتتين تورق إكلبس وإنترسيكشن على الرخام الأبيض في شرفة الحديقة. وشريط الفيديو مليء بالعمل المضني؛ حيث قامت رافعة كبيرة برفع أقسام عملاقة من الفولاذ فوق حائط الحديقة المرتفع، والعمال يهرولون من حولها لوضعها بعناية، وتلقي الشمس بالظلال المتحركة بسرعة، والسيارات تتسارع فوق الشارع الثاني والخمسين

مع حلول الليل فوق الحديقة. يظهر شريط الفيديو بالحركة السريعة بصورة جميلة العمل الهائل الذي قام به كل من الإنسان والآلات، والصلب.

يبدأ شريط الفيديو الثاني بأبواب مرآب عملاق تفتح لتكشف عن معرض كهفي صمم خصيصاً لدعم وزن منحوتات سيرا الهائل، في حين كان الفنان يصف عملية إقامة العمل الذي أنشأه فوق هذه المساحة الكبيرة. تغطي وجه سيرا تجاعيد عميقة، وحاجبان رماديان غير منسقين، وشعر أبيض قصّ بدقة. لقد كان من خلال سترة العمل الخضراء التي يقبع تحتها قميص رمادي به قبعة، يمتزج بسهولة مع كادر العمال الذين يستخدمون الرافعات العملاقة، ويوجهون بعناية ألواحاً منحنية ضخمة من الصلب لوضعها فوق العلامات التي تبين مكان وضعها على الأرض. كان سيرا يقول من خلال شريط الفيديو: كانت كل قطعة متوازنة، ولكن تكمن المشكلة عند رفعها، وإذا لم ترفع من المكان الصحيح لرفعها، تفقد توازنها. ويحدث الشيء نفسه عندما يتعين عليك الانتباه بحذر مرة أخرى لإعادة توازنها قبل وضعها على الأرض مرة أخرى. وفي اللحظة التي تصبح عندها في مكانها الصحيح على الأرض، تصبح عديمة الوزن، ولكن في أثناء تحريكها، ليست كذلك. عليك الانتباه لكل شيء طوال الوقت. فأنت ترفع وزناً كبيراً لوضعه فوق منصة: فهناك الرافعات، والزلاجات، والجكات، وغير ذلك كثير يجب إيلائه الاهتمام. فذلك يعني مئات الأطنان قادمة إلى هنا.

بدأت علاقة سيرا مع الصُّلب خلال طفولته في سان فرانسيسكو، عندما كذب بشأن عمره (خمسة عشر عامًا فقط) للعمل لدى شركة الصلب في الولايات المتحدة. قضى جميع أوقات الصيف خلال دراسته في الكلية في مصنع الصلب. ومع كل ذلك، قال: لو أن أحدًا قال لي عندما كنت أصب المسامير إنني من المحتمل أن أصبح نحاتًا ومهتمًا في الصلب، لكنت قلت: لا أعتقد ذلك.

لم يكن ذلك لأن سيرا لم يفكر في أن يصبح فنانًا، حيث منذ أن كان طفلًا صغيرًا كان يعرف أن ذلك هو مصيره. أوريما من الأفضل القول إن والدته كانت تعرف أن ذلك مصيره. قال: لا أعرف إذا كنت تعرف أي شيء عن الأمهات اليهوديات، ولكنهن خطيرات جدًا. وكانت حريصة جدًا علي منذ ذلك الوقت. وأعتقد أنه عندما كنت في الصف الثالث، طلبت إليها المعلمة الدخول إلى غرفة الصف، وقامت بتعليق رسوماتي جميعها في أنحاء الغرفة. ثم قالت لوالدتي: يجب أن تأخذي هذا الطفل إلى المتاحف لتشجيع ما يقوم به. وفي الحال، أعدت والدتي برنامجًا لذلك، وبدأت باصطحابي إلى المتاحف في وقت مبكر جدًا، وتقدمني للناس على أنني ريتشارد الفنان. وقالت لأخي الأكبر إنه يجب أن يصبح محاميًا، وقد أصبح محاميًا شهيرًا.

لم يكن تعلم النحت في أعلى سلم أولوياته عندما ذهب سيرا إلى الكلية، ولكنه درس الأدب الإنجليزي في سنواته الأولى، والتحق بكلية الرسم في جامعة ييل لإكمال دراسته العليا. بعد التخرج، عاش في باريس مدة عام، ثم حصل على منحة لدراسة الرسم في فلورنسا

مدة عام آخر. وفي أثناء وجوده في إيطاليا، ذهب في رحلة إلى إسبانيا، حيث زار برادو ورأى لاس مينانس، التي رسمها ديبغو فيلاسكيز عام 1656. غيرت تلك التجربة اتجاه حياة سيرا تمامًا.

في وسط لوحة لاس مينانس تقف الطفلة مارغريتا؛ فتاة صغيرة شقراء، ترتدي ثوبا أبيض، تقوم على رعايتها سيدات ينتظرن في غرفة كبيرة عالية السقف، تغطي جدرانها الرسوم واللوحات. وتوجد خلفها مباشرة مرآة، انعكس عليها وجهها أمها وأبيها؛ ملك إسبانيا وملكته. في الزاوية اليمنى، يظهر مدخل يمكنك من خلاله لمح رجل في الردهة الخلفية. وإلى يمين مارغاريتا، تستند قطعة تطريز عملاقة لا نستطيع رؤية أي شيء منها سوى الظهر والحامل الخشبي، وكان يقف الرسام نفسه، واللوحة في يد، وفرشاة الرسم في الأخرى.

قال ريتشارد سيرا: عندما كنت واقفًا في وسط متحف البرادو، أتأمل لوحة لاس مينانس، أدركت أن فيلاسكيز كان ينظر نحوي. في معظم اللوحات، يكون موضوع الرسم مطبوعًا على الإطار، ولكن هنا عكس ذلك، حيث كان الموضوع مطبوعًا على الجهة الخلفية من اللوحة. كان هناك في المرآة إسقاط إلى الأمام، حيث كنت جزءًا من اللوحة. وقلت: هل أنا موضوعها؟

قلت: لا أعتقد أنني أستطيع رسم مثل تلك اللوحة. حيث كنت في تلك اللحظة استخدم ساعة توقيت وأرسم مربعات عشوائية، ولن أصل إلى أي مكان. لذا، عدت وألقيت كل ما عندي من اللوحات في نهر أرنو وقلت لنفسني: سأقوم باللعب فقط.

بعد تحطيم لوحاته والتخلي عن فرش الرسم بدأ بحشو الحيوانات، والعيش معها، وبدأ بإعداد حدائق الحيوانات البديلة، دون أدنى فكرة عما كان يقوم به. خلال معرضه المنفرد الأول، في روما عام 1966، صنع سيرا صناديق احتفظ في داخلها بحيوانات حية. قال: كنت أرغب في التخلص من تعليمي، وكنت أرغب في القيام بشيء آخر غير الفن، شيء مختلف تماماً عما قد تعلمته ودرسته. وأردت أن أنسى موثيق الفن.

عاد إلى الولايات المتحدة، فوجد استوديو في مانهاتن، وتخلّى عن فناء السريالية، وأبقى عقله مفتوحاً على أي شيء قد يثير خياله. وفي ذات يوم سمع عن مستودع مليء بالمطاط كان على وشك أن يلقي به إلى الخارج. اتصل هاتفياً بالرئيس التنفيذي: وسأل أيسطيع أخذه؟ قيل له: تستطيع أخذ ما تستطيع سحبه بعيداً. يقول سيرا: ذهبت إلى تشوك كلوز، وفيل غلاس، وستيف ريش، وميشيل سنو، حيث كنا نملك شركة صغيرة لنقل الأثاث، ونقلنا كل ذلك المطاط إلى حيث كان مرسمي. في نظري: كان ذلك مثل حصول شخص على منحة من المواد.

عندما أصبح المطاط جميعه في مرسمه، كان على سيرا معرفة ما يجب القيام به. التفت إلى تجربته في جامعة ييل، حيث كان قد درس مع رسام الحداثة المؤثرة جوزيف ألبرز، الذي كان يدرس معه إجراءات تتعلق بالمواد. قال: أحد الدروس الضمنية التي تعلمتها هو أن المادة في حد ذاتها تعلن عما يجب القيام به. لذا، إذا صنعت شيئاً من المطاط، أو من الرصاص، أو من الأسمنت، أو من الصلب، يمكنك

صناعة الشيء نفسه تمامًا بالطريقة نفسها ولكن لكل مادة انطباعات مختلفة، ومرجعية مختلفة، وتأثير نفسي مختلف.

فكر سيرا في المهندس المعماري لويس خان، الذي قال مقولته المشهورة: عندما تصمم لبنة، يجب عليك أن تسألها ما تريد أو ما يمكن القيام به. عندها ستقول اللبنة: أنا أحب أن أكون قوسًا. فتقول: لكن القوس صعب البناء، ثم إنه يكلف مزيدًا من المال. وأعتقد أن الأسمنت هو المناسب عند البدء. فتقول اللبنة: أعلم أنك على حق، ولكن إن سألتني فسأجيبك بأنني أحب القوس.

إذا عدت إلى شخص مثل خان، سأذهب إلى اللبنة وأسألها ما تريد أن تكون. لقد فقد كل ذلك في الستينيات، عندما أصبح الفن مادة نظرية وانفصل عن المواد الأخرى. قال سيرا: أما أنا، فكان هذا هو المسار الذي لم أكن أريد اتباعه. لقد أردت حقًا أن أتعامل بنفسي مع المواد القديمة. لذا، كتبت قائمة من الأفعال، وأعتقد أن هناك أكثر من مئة فعل، وبدأت أربط الأفعال فيما يتعلق بها من مواد. لقد حررتني ذلك العمل من فكرة «أوه، يجب أن أصنع الفن». فأنا لن أقوم بصناعة الفن، وما سأقوم به لا يتعدى أن أشغل نفسي بالعملية والإجراء فيما يتعلق بالمواد والمادة ومعرفة ما سينتج عن ذلك.

يمكنك أن تشعر بتأثير دراسة الأدب الإنجليزي من خلال قائمة الأفعال التي كتبها، التي تتناغم وكأنها قصيدة شعر للاتجاهات التي يمكنه من خلالها استعمال مواد. بدأ بصناعة اللفائف، والمنحنيات، والتجاعيد، وانتهى بـ (للمتابعة). وبموجب تعليمات رقم أربعة، «ارفع،

أدرك سيرا أنه أصاب شيئاً مهماً». أخذت قطعة من المطاط بعرض أربع أقدام، بطول اثنتي عشرة قدماً، ونظرت إلى مركزها... وحافتها، ثم رفعتها. قال سيرا: ما حدث هو، إنها شكلت طوبوغرافية نموذج مستمر. فقلت: أوه، يا إلهي، إنها قائمة بذاتها، وهذا مثير للاهتمام، ولها شكل مثل التمثال. أنت تقوم بهذه الأشياء ثم تقول: دعني أجرب مرة أخرى ومحاولة شيء آخر». ويوماً بعد يوم من التفكير، قلت: حسناً، يمكنني وضع اسمي عليها، أليس كذلك؟

يقبع منحوت تولفت، منذ عام 1967، في متحف الفن الحديث في مانهاتن. ويبدو كخيمة للهنود الحمر مصنوعة من المطاط المصهور الأسود، أو شوال الرجال الأسود في المكسيك يقف بمفرده. بسيط، متعرج، وبليغ. وكان قوياً بما فيه الكفاية ليجعل سيرا يعيد تقييم ما كان يقوم به. قال: اعتقدت حتى تلك النقطة أن ما أقوم به هو الفن. لذا، من السهل جداً أن تدعو نفسك فناناً. وبصورة عامة هذا ما أعتقد أن كل شاب يريد أن يفعل. وأن تقول إنني أريد أن أصبح نحاً يعني أنك ستحد من ميدان عملك، وأنتك تسير نحو دخول أكاديمية المواثيق. كنت أعتقد، هل أنا فعلاً ذاهب للقيام بذلك، هل أنا حقاً مستعد لأتبع هذا المسار؟

بينما كان يعيش سيرا في باريس، قضى بعض الوقت في ستوديو برانكوزي. قال: هناك شيء مثير للاهتمام في الطريقة التي يقطع من خلالها برانكوزي الفضاء بخط آخر. عندما كنت شاباً، كان برانكوزي نوعاً من الألعاب التي يمكنك تحريكها بأي طريقة تريدها. كان سيرا

مرعوبًا بعض الشيء من النحات جياكوميتي، الذي كان يعرف عندما يذهب سيرا مع صديقه فيليب غلاس إلى مطعم لا كوبول في باريس. كان جياكوميتي «يأتي في الصباح إلى هذا المطعم والجص يغطي شعر رأسه». استوعب سيرا التقليد الذي يجب أن يتبعه إذا أصبح نحّاتًا. قلت لنفسى: حسنًا، لا أستطيع التحايل على ما أقوم به. فهو قائم بذاته، ويمكنك المشي حوله، ويمكنك النظر إليه، ومن خلاله أيضًا. فهو ليس تمثالًا. ولا أستطيع القول: إنني لست نحّاتًا، أنا مجرد فنان.

لقد قام بالرحلة من مفهوم الفنان إلى النحات من خلال تحديد الإجراءات التي يقوم بها بنفسه فيما يتعلق بالمادة، وما بوسعه القيام به معها، فيما يتعلق بالعمليات المادية. وفي الوقت نفسه، قال إنه حرر نفسه من قيود صناعة الفن، من خلال التعامل معه على أنه مسرحية. قال: أنا مهتم في مفهوم اللعب؛ وأنا غير مهتم بالنهاية، حيث أنا مهتم في النشاط نفسه، وأنا لست قلقًا بطريقة ذاتية واعية عما يجب فعله.

كانت المواد الصناعية ألعابه الجديدة. فعلى مدى سنوات لاحقة عدة، علق سيرا أشرطة من المطاط وأضواء النيون على السنانير. ووضع الرصاص المصهور على الجدران والأرضيات، وأعد فلمًا قصيرًا بعنوان، التقاط الرصاص باليد، وهو بالضبط ما كان يفعله: حيث كانت ذراع الفنان اليمنى ممدودة تلتقط مستطيلات من الرصاص تسقط من أعلى ليلتقطها حتى تصبح أصابعه مسودة من الرصاص. في مرسومه، وضع سيرا صفائح ضخمة من الرصاص على الجدران وعلقها بأنايب مصنوعة من الرصاص الثقيل.

في عام 1969، مرة أخرى ابتعد عن الجدران لبناء ون طن بروب وهي أربع لوحات، يزن كل منها مئة وخمسين كيلوجرامًا، وتميل مثل بيت من الورق، بحيث تتداخل زوايا عند دورانها عند الحواف. ويعمل وزنها على المحافظة على توازنها. ولكن هناك احتمال انهيارها؛ لأنها من الرصاص، وصلابة الرصاص منخفضة، لذلك ستتهار في النهاية إذا لم تُعَرَّاهتمامًا. أطلق سيرا على هذا التمثال اسم بيت من الكرتون.

عند النظر إلى تمثال بيت من الكرتون، الذي يبدو أنه أخ للتمثال وهو ما زال في مرسوم سيرا، يمكنك رؤية تعبير فن ديك الذي كتبه شخص ما بصعوبة من خلال الغبار الذي كان يغطي صفائح الرصاص. تبدو الصفائح مؤثرة ومخيفة، على الرغم من أنها بارتفاع أربعة أقدام، فإنها توحى لك على الفور بشعور الهشاشة. قال سيرا إنه توصل إلى هذا الترتيب من خلال استكشاف القدرات الكامنة للمادة. قال: كان في نيتي الوصول إلى فن البناء الأساسي. وما أبسط وسيلة للبناء من حيث التوازن؟ وما أبسط طريقة للبناء من حيث الثبات؟ أردت تعلم فن البناء ومعرفة كيف يمكنك هيكلة شيء ما دون روابط. كيف يمكنك تنظيم شيء دون تثبيت أطرافه معًا؟ وكيف يمكنك وضع الأشياء معًا؟ هذا كل ما كانت أفكر فيه. لم يكن حول: أوه، سيسقط هذا الشيء، ويصيب شخصًا ما بأذى.

في العمل اللاحق الذي أطلق عليه اسم، 5:30 (سمي باسم الوقت من اليوم الذي تم الانتهاء من نحته)، أخذ الصندوق وفتحه، حيث كان يتكون من أربع صفائح من الرصاص ذات ركنين، مفصولة بفراغ

بينهما، بحيث أصبح بالإمكان رؤية ما بداخله بوضوح. كانت الصفائح معلقة بأنبوب من الرصاص عن مكان الربط والوزن. لم يكن كبيراً بحيث يمكن السير داخله، وهو ما زال غير مستقر للسير داخله. ولكن يمكنك رؤية الصلة بين هذا التمثال والمرحلة القادمة في استكشاف سيرا المواد الصناعية؛ الفولاذ.

كان شعار سيرا هو العمل ينتج من عمل آخر. قال: عند الانتهاء من نحت أحد التماثيل، يؤدي ذلك العمل إلى مشكلة، فتعمل على سلسلة من المشكلات، وغالباً ما يكون الحل لفكرة ما يؤدي إلى فكرة مختلفة. فعندما كان يعمل على التماثيل الضخمة جداً، لم يكن لديه أدنى فكرة عن استخدام حمولة ثقيلة من الصلب. في الواقع، كان الانتقال من الرصاص إلى الصلب مشكلة أخرى كان عليه التعامل والتعايش معها.

في وقت سابق من القرن العشرين، عشق نحاتون آخرون الحديد والصلب. حيث قام خوليو غونزاليس، نحات كاتالوني من أسبانيا، بلحام الحديد إلى منحوتات مثيرة تجسد شخصيات أسطورية. في حين درس بابلو بيكاسو مع غونزاليس، وأنتج بدوره عملاً مبدعاً من المواد، وفي ذلك تمثال بلده شيكاغو، الذي يعده معلماً من معالم تلك المدينة، الذي بدا مثل رأس ضخمة، بشري قردي، لحم من قطع الصلب شديدة المقاومة للصدا.

كان سيرا على علم بذلك التاريخ، ولكنه رفض أساليب قصّ المعادن، وطبها، ولحامها. وبدلاً من ذلك، تطلع إلى تجربته في سكب المسامير في مصانع الصلب، وعمل والده في أحواض بناء السفن.

قال: إذا كان لا بد من استخدام الصلب، فسأستخدمه على وفق الطريقة التي نشأت عليها، والطريقة التي أعرفها. ذهبت بفكري إلى زمن الثورة الصناعية وطبيعة الصلب. وقلت: ما خصائص هذه المادة، وكيف يمكنني استخدامها في النحت بطرائق لم تستخدم من حيث إمكاناتها التكوينية وإمكاناتها لبناء النحت؟

استخدم سيرا الحوادث بالمصادفة استخدامًا موفقًا. ففي عام 1972، نقل لوحًا من الصلب بعرض قدمين وطول أربع أقدام كان يستخدمه خلفية لسكب الرصاص من مكانه، ودفع به إلى زاوية بعيدة من الاستوديو حيث يعمل. وبسبب استناد حافة واحدة إلى زاوية المكان، بقي اللوح وقفًا من تلقاء ذاته دون أي سند، وعندها قال سيرا: الآن، أليس هذا مثيرًا للاهتمام؟

بعد مدة وجيزة، طلب أحد المعارض إلى سيرا إنجاز عمل لغرفة مربعة الشكل، فما كان منه إلا أن أعد دائرة، وهي منحوتة تشطر الغرفة باستعمال أربعة ألواح من الصلب الطويلة عند كل زاوية تبرز من المركز. هذا «X» العملاقة من الصلب، التي لا تلتقي تمامًا في الوسط تشدك إلى الغرفة، ولكنها في الوقت نفسه تعطيك شعورًا بالخطر مشابهة لتمثال ون طن بروب، حيث كانت صفائح الفولاذ، أطول من المشاهد مرتين، حيث تركز إحدى حافتيها على زاوية الغرفة، في حين تركز الأخرى على الأرض.

وكما وصف سيرا في شريط فيديو متحف الفن الحديث، قال: عندما يوضع المنحوت بالشكل الصحيح، فإنه يكون مستقرًا تمامًا.

ولكن على مر السنين، حدثت لحظات مأساوية عندما أقيمت الأعمال أو أزيلت من مكانها. ففي مدينة مينابولس، انهار منحوت يزن طنين في أثناء وضعه في المكان المخصص له عام 1971، ما أسفر عن مقتل أحد العمال. وقد وجدت الشركة المصنعة للمنحوت في نهاية المطاف مسؤولية عن الحادث، ولكن كان رد الفعل الشعبي ضد سيرا، على حد تعبيره، «مفرغة». وقال في وقت لاحق: لقد تعرضت للتحرش، والسخرية، والإهانة، من قبل الأصدقاء، وفتانين آخرين، ومديري المتاحف، والنقاد، وتجار المنحوتات، وطلب إلي التوقف عن العمل. قام سيرا بتحليل الموقف، وبدأ العمل في أوروبا، وآسيا، وفي أي مكان حيث يمكن أن يجد الدعم. لقد اعترف بالأخطار التي تنطوي عليها أعماله الهائلة؛ فالتجهيزات عمل خطير. والخطر شيء يحيط بهذا النشاط. ولكن عندما يوضع المنحوت في مكانه لا يصبح خطرًا؛ على حدّ قوله.

لقد كان هناك جدل أيضًا. ففي أواخر 1970، كُلف سيرا من قبل الإدارة العامة للخدمات بإنشاء منحوت يوضع بالقرب من المبنى الاتحادي (الفيدرالي) في مانهاتن السفلى. ثُبِتَ المنحوت الذي عرف بِـ القوس المائل عام 1981. طوله مئة وعشرون قدمًا، وارتفاعه اثنتا عشرة قدمًا، حيث انحنى القوس فوق قناء دائري بين شارع لافاييت والمبنى الاتحادي الضخم، ملقيًا بظلالٍ ساحرة على الحصى. لم يكن الجميع مغرمين بالمشروع؛ حيث تسبب الجدار الفولاذي المرتفع المصنوع من الفولاذ المائل في إزعاج بعض المشاهدين، وكان هناك احتجاج شديد تبناه قاضٍ يكره المشي حول النحت في طريقه إلى

العمل. واستطاع النقاد في نهاية المطاف إزالة المنحوت على الرغم من اعتراضات كثيرين في المجتمع الثقافي في المدينة. كانت المعركة مؤلمة لسيرا، إضافة إلى عالم الفن في نيويورك.

في 1990، بدأ باستكشاف منحنيات أكثر إحكامًا، وإحاطة الفضاء، وكذلك إعادة تعريف ذلك في سلسلة من المنحوتات عرفت باسم توركيد إكلييس، المنحوتات التي أدهشت حتى أولادي في متحف ضياء. حيث كان لها ارتفاع القوس المائل نفسه؛ اثنتا عشرة قدمًا. ولكن هنا ينحني الفولاذ حول نفسه لإنشاء القطع الناقص على الأرض، وقطع ناقص آخر عند حافته العلوية، التي وضعت في زاوية متعامدة مع الحافة الموضوعة على الأرض. وقبل أن يتمكن سيرا من معرفة كيفية ثني الصلب لعمل تلك الأشكال المقوسة، لم يبق أحد في أي وقت قبل ذلك بإنشاء مثل ذلك الشكل.

في البداية، اعتقد سيرا أن شخصًا ما قام بهذا العمل من قبل، وعلى وجه التحديد، المهندس المعماري الذي بنى كنيسة سان كارلو، الذي زارها سيرا في روما. قال: نظرت إلى الأرض، التي هي على شكل قطع ناقص جميل. ونظرت إلى سقف أحد جوانب الممر الذي كان على هيئة قطع ناقص جميل أيضًا. لقد أخطأت في قراءة ذلك. وفكرت وهلة ثم قلت: أوه، يقف السقف على زاوية مع الأرض، إنه ليس بالشئ الذي يرتفع تمامًا من الأرض حيث يركز مستوى على مستوى آخر عند رأس الجهة الأخرى. ولكن عندما مشى سيرا إلى وسط الكنيسة، أدرك أنه كان مخطئًا. كانت الكنيسة أسطوانة عادية بيضوية الشكل ارتفعت

باستقامة إلى السقف. (تخيل قمع سفينة بيضوي الشكل لتصور الشكل، ولكنه أكبر من ذلك بكثير). أصبح النحات معجباً بتفسيره الخاطيء للفضاء في وسط الكنيسة، وأراد أن يحاول تقليد ما تصوره، قطع الناقص يلتوي كلما ارتفع.

دعا سيرا مهندس المعادن البحرية الذي كان يعمل مع المهندس المعماري فرانك جي.ري. وقال: ماذا لو أوجدت فراغاً بيضوياً على الأرض، فراغاً بيضوياً، حيث أملك الفراغ البيضاوي (ودعونا نأخذ بالحالة الأكثر تطرفاً) حيث يكون متعامداً مع نفسه، ولا يوجد بداخله سوى الهواء. أريد أن أضع عليه غطاء من الورق، أو الصلب، أو أي شيء كان. هل يمكنني فعل ذلك دون تغيير نصف القطر؟ وقال: أنا لم أراه قط من قبل، ولا أعتقد أنك تستطيع القيام بذلك، ولكن يمكننا التعامل معه على أي حال؛ لأنه يجب علينا بناء تصميم لجيري من أجل متحف غوغنهايم في بلباو، لذلك لن يحدث.

كان سيرا مصراً على القيام به بنفسه. قال: لذلك أخذنا قطعتين من الخشب على شكل قطعين ناقصين، وعجلتين بيضويتين، ووضعناهما معاً، بحيث صنعتا زاوية قائمة، متصلة بقضيب. تخيل عجلتي دراجة هوائية غير مستديرتين، ولهما شكل بيضوي، بحيث يتعامد الجانبان الطويلان معاً.

ثم أخذنا قطعة من الرصاص ووضعناها على الأرض، وأخذنا العجلة التي لا تدور بسبب شكلها، ولففنا الرصاص من حولها، من جانب إلى آخر، حتى أصبحت جميعها ملفوفة من حول الدولاب، قطعنا

الجزأين؛ العلوي والسفلي المتقابلين، وقلنا: أوه، هذا ما نريده. ثم رفعنا الدولاب من داخل الرصاص الملفوف من حولها. وعندما فض الشكل، كان هو الشكل المطلوب. أرسل سيرا نموذج الرصاص إلى المهندس الذي كان قد قال إنه لا يمكن عمله الآن. قلت: هل هذا قريب مما نود عمله؟ فقال: هل استخدمت برمجية CAD2؛ برنامج تصميم حاسوبي؟ قلت: لا، لكننا استعملنا قطعتين من الخشب والعصي التي يمكننا التلاعب بها غداً.

لقد اختار سيرا شكل الكعك المحلى المزدوج، ودوران اللوالب؛ لصناعة السيكونس الموضوع في متحف الفن الحديث، المكون من شكلين بيضويين متصلين على صورة حرف S. عند النظر إليه من أعلى، يبدو على صورة حرف S مزدوج جميل، ولكن عند المشي داخله، تجد تجربة غريبة ورائعة؛ حيث تصبح مشوشاً قليلاً، ولست متأكداً من اتجاهك، أو أنك تمشي متتبعا خطواتك، حيث تنحني صفائح الصلب بارتفاع اثنتي عشرة قدماً على هيئة جدران على جانبي الممر، إما متقاربة أو متباعدة بعضها عن بعض.

عملياً، أنت تمشي من قطع ناقص إلى آخر من خلال لولب متصاعد، تماماً مثل منحني أعوج كبير يميل إلى الخارج والداخل، ويعكس نفسه وأنت تمشي. قال سيرا: لذلك هناك نقطة ما حيث تغير في الواقع اتجاه سيرك. فالقطة تنحني نحوك في اتجاه واحد ثم تسقط في الاتجاه الآخر. عندما تكون داخل منحوت سيرا، لا تشاهد الفنان ينظر مباشرة نحوك، كما فعل سيرا عندما واجه منحوت

فيلاسكيز لاس مينانس أول مرة. ولأن هذا العمل الهائل من الصلب يستغرق الوقت الطويل والحركة لتجربته تماما، نجح سيرا في فعل ما لم يستطع القيام به في الرسم حيث جعلنا موضوع منحوتاته.

SPARK

الفصل الثالث

الحاضرة والبرية

لسنوات عدة، أنتجت سلسلة إذاعية تمثل الحفلات من قاعة كارنيجي. أحببت وظيفتي، ولكن أعتقد أنني أحببت التنقل ذهابًا وإيابًا أكثر من ذلك؛ حيث كنت محظوظًا في معظم الأيام عندما كنت أسير إلى العمل من خلال متنزه سنترال بارك، متمتعًا بالتباين الرائع بين أفق ناطحة السحاب، وشجرة البلوط الضخمة، وأشجار القيقب التي تبطن مسارات المشي على الأقدام في الحديقة. في إحدى أمسيات أوائل صيف، اخترت الذهاب إلى المنزل من خلال طريق تدور حول تجويف صغير بالقرب من الشارع الثاني والسبعين، حيث مئات من اليراع تبدأ بالوميض تمامًا كأضواء الشقق في متنزه سنترال بارك الغربي.

في الآونة الأخيرة، ومن خلال نوافذ القطار الذي كان يحملني إلى العمل كل يوم عند الذهاب للقيام ببرنامج ستوديو 360، وجدت نفسي مفتونًا بالحدود الوعرة والضبابية بين الصناعة والطبيعة. في البداية،

كنت استغل زمن ركوب القطار مدة ثلاثين دقيقة للرد على البريد الإلكتروني، أو أخذ قسط من النوم الذي يعد سلعة ثمينة للأب العامل الذي يعول أطفالاً صغاراً. ولكن بعد مدة من الوقت، كنت أتجاهل الإلكترونيات، وأحدق ببساطة من النافذة .

لقد أحببت على نحو خاص مسار القطار من خلال المستنقعات التي تدعى الأهوار في ميدولاندز (المعروفة بصورة أفضل باسم استاد فريق عمالقة نيويورك، وحيث سأتعرف المروج أول مرة) . كان مسار القطار يقطع طريق أعشاب البرك، وأحيانا تحيط به المياه المفتوحة من كلا الجانبين. كان يقبع تحت أعمدة الدعم الأسمنتية الضخمة عند بوابة نيو جيرسي، حركة قطارات معقدة في نفق السكك الحديد أسفل نهر هدسون، الذي غالباً ما يعني تأخيرات طويلة. ولكن ذلك كان يسمح لمزيد من الوقت لتخيل صور مصانع الطوب المهجورة، المغطاة جدرانها بالكتابة الرائعة، وبركة يسبح فيها سرب من طيور البجع الأبيض بجوار الأعمدة الطويلة المستدقة كأبراج المذيع، وتلال مدافن القمامة المدفونة في الأعشاب، والأراضي المنخفضة المغطاة بالأعشاب. كما تغطي أعشاب الري الغازية المشهد مثل طبقة ثخينة من الحيوانات بنية الريش في فصل الشتاء، ثخينة وخضراء في الربيع، وحفر الحصى والمحاجر، والثلاجات الملقاة على جانب الماء. يتجلى الجمال في الصباح المشرق عندما تقف السلاحف لتستمتع بأشعة الشمس فوق إطارات مهجورة نصف غارقة في المستنقع المالح، في حين تزحف أبراج الفضة الكهربائية نحو الأعمدة الصدئة لمدرج

بولاسكي الجوي . هنا هو المشهد حيث يصطدم العالم الصناعي والريف.

الاحتكاك بين العالم الطبيعي وما لدينا بداخله يهر كثيرًا من الفنانين المعاصرين؛ فالشاعر ستانلي كونيترز، أنشأ حديقة من الكثبان الرملية كانت مصدر إلهام له. كما يعتقد الفنان المفاهيمي ميل تشن أن بإمكانه نحت الأرض نفسها بالنباتات؛ فقد أثبت نظرية علمية جديدة عن استخدام النباتات لتنظيف مواقع النفايات السامة. وبالاعتماد على نظرية تشن، حوّلت مهندسة المناظر الطبيعية جولي بارغمان مناجم ومصانع قديمة إلى حدائق تعرض الجمال الطبيعي مع الاحتفاظ بالتاريخ الصناعي للمكان. أدرك كل من هؤلاء الفنانين أننا «شركاء في هذه الأرض / ومشاركون في التوقيع على العهد»، كما يصف ذلك كونيترز، وكل منا يستطيع تحويل هذه المسؤولية إلى قطعة من الأرض منمقة بأعمال غير عادية ومثيرة من الفن.

SPARK

الشاعر ستانلي كونيتز

التشذيب للكشف عن جوهر الأشجار والقصائد

«ترتجف جدائل الطبيعة البرية عندما ألمسها».

لأكثر من أربعين عامًا، أمضى ستانلي كونيتز أيام الصيف في بروفينس تاون، ماساتشوستس، في منزل خشبي يشرف على الشارع التجاري المطل على الخليج. للوصول إلى الباب الأمامي، على الزائر المرور عبر ممر ضيق من أصداف المحار المكسرة التي نسجت من خلال حديقة خضراء من السرخس، والزهور، والشجيرات، والأشجار. صمم الشاعر الممر بعناية، مع التأكد من عدم أي خطوط مستقيمة، من أجل إخفاء المنظر بحيث تكشف الحديقة عن جمالها بنفسها وببطء. تعامل كونيتز مع فنه بالطريقة نفسها. قال في كتابه الأخير الجداول البرية؛ وايلد بريد: واحد من مبادئ ألا أحاول تفسير موضوع القصيدة أبدًا. وأضاف: هذا هو مفهوم الخط المستقيم في نظري. فمسار فهم القصيدة عندي دائمًا ملتوٍ. لذا، انظر إلى الحديقة على أنها مسار متعرج.

في صيف عام 2001، عندما لم تمضِ سنة على إطلاق برنامج ستوديو 360، أخذنا ستانلي كونيتز في جولة عبر حديقته المتعرجة

الجميلة. كان ستانلي في الخامسة والتسعين من العمر، وقد حاز جائزة الشاعر في الولايات المتحدة (للمرة الثانية، كما كان مستشار الشعر لمكتبة الكونجرس في 1970)، وما زال ينسق الحديقة بنفسه. « أنت تنظر إلى وردة الرديكية هناك»، مشيراً إلى الزهور الصفراء الرائعة، عندما كان يسير من خلال المدرجات، والمساحة الخضراء التي تقبع خارج غرفة مكتبه البسيطة حيث كتب ويكتب قصائده. وغالباً ما يعمل حتى ساعة متأخرة من الليل. قال: هذه واحدة تسمى ديانا، لها أزهار بيضاء جميلة. وفي الأمام فولكسيز المتعددة الألوان. وهناك كثير من النحل، وفي الواقع، يجب أن يكون الزائر حذراً عند مروره من خلال هذه الحديقة؛ لأن النحل اتخذها ممتلكات مخصصة به وأن له الحق الأول في الوجود داخلها. هذا هو الخزامى؛ الذي ينمو على نحو جيد هنا؛ التربة هنا غنية جداً، وسوف ينمو بها أي شيء.

لم هذا الحال صحيحاً دائماً. فعندما اشترى كونيترز وزوجته، الرسامة إليزي آشر، المنزل عام 1962، كان فناء المنزل تلة من الرمال بعرض خمسين قدماً وطول ثلاثين، وتنحدر قرابة خمس عشرة نزولاً من البيت إلى الشارع، دون وجود أي ورقة من العشب نابتة هناك. عمل كونيترز مع اثنين من البنائين طوال أشهر صيفين متتاليين لبناء مدرج من خمس مصاطب، لها جدران من الطوب لمنع انجراف التربة إلى الشارع مع كل عاصفة مطيرة. أحضر السماد الطبيعي، وجمع الأعشاب البحرية على مسطحات المد والجزر من ميناء بروفينستاون لإثراء التربة، ثم بدأ بعملية الزرع. في كتابه الأخير، قال كونيترز: تصورت

الحديقة قصيدة موشحات. حيث تسهم كل شرفة في الحديقة ككل بنفس طريقة مساهمة كل مقطع في القصيدة بحياة مخصوصة به، ويبقى في الوقت نفسه جزءاً من كل كذلك.

ولتثبيت الحديقة، غرس ستانلي التنوب في كل من أركان الحديقة الأربعة، حيث نمت طويلة وكثيفة، ووفرت المأوى لأجيال من ثعابين الحديقة. وأضاف: إن الثعابين تحب العيش داخلها، محمية وبعيدة عن المتطفلين. في شهر سبتمبر، عندما تصبح الليالي باردة جداً، تتدلى من الفروع، وغالباً ما تتشابك اثنتان منهما معاً. في تلك المرحلة تكون الأفاعي عرضة للمهاجمين. وأكثر ما أحب في هذه المرحلة هو القيام بمسح ظهورها وهي متدلّية هناك. وقد تعلمت عبر السنين، أن هذا التعلم جرى من جيل إلى آخر، على أن هذا الرجل لن يلحق بها أذى. وكانت تستجيب من خلال هز أجسامها. وهذا واحد من مسرات العيش في هذه الحديقة، بالتأكيد. كتبت قصيدة أسميتها أفاعي سبتمبر، تصف كيف أتعامل معها وما تعني لي.

إنه لأمر رائع أن تسمع كونيترز يلقي قصيدة بصوته الأجش، واصفاً الاقتراب من شجرة للعثور على ثعابين...

... تتدلى ورأسها نحو الأسفل، متشابكة

في عقدة الحب البرونزية .

أمد يدي لأربت ظهورها

المساء، وكأن جلودها حصى جاف.

فبعد كل شيء،

نحن شركاء في هذه الأرض،

ومشاركون في التوقيع على العهد.

وعندما ألمس جدائل الطبيعة

البرية ترتجف دون وعد.

بعد مضي بضع سنوات، استعار كونيتز تلك العبارة الجميلة،
الجديلة البرية؛ لتكون عنوان ديوانه الأخير. يحتوي ديوان شعره الرقيق
قصائد من طوال حياته المهنية، إضافة إلى مدخلات تُقرأ على أنها
يوميّات، مستمدة من محادثات بين الشاعر ومساعد جيناين لينتاين
طوال عامين، عندما كانا يتحدثان عن الطبيعة والفن، في حين كانا
يعملان في حديقة كونيتز في كيب كود، وفي شقته في مدينة نيويورك
. في أحد المداخل، يصف كونيتز شجرة العرعر التي زرعها بالقرب
من باب منزله الأمامي، وقد نجت من الأعاصير، لكنها فقدت كثيرًا من
أطرافها، حتى إنه قرر تقليمها كما لو كانت بونساي. وقال: وكما هي
الحال في كتابة القصيدة، يبذل كثير من الجهد للتخلص من الزوائد،
وفي الوقت نفسه تكون على يقين أنك لا تفرغ القصيدة من جوهرها.

وضعت صور الشاعر في حديقة منزله. عندها أصبح كونيتز
يقترّب من المئة سنة من العمر، وما زلنا نراه يرتدي قميص الفانيلا
المجعد، وسروالاً قصيراً من الكوردروي، ويسحب الدلاء، جنباً إلى
جنب مع عصاه، من خلال سعفة طويلة من السرخس تمد يدها

نحوه من حدود الحديقة. وفي صورة أخرى، كان يرتدي سترة وقبعة زرقاوتين، ويجلس على كرسي وظهره لآلة التصوير، مُحاطًا بأشجار الفلوكس الحمراء الشاهقة. أما صورتني المفضلة فهي صورة عن قرب ليدي الشاعر، مشبكتين وراء ظهره، وأنامله مسودة من طمي الحديقة.

خلال حياته الطويلة، عمل كونيترز في كثير من الحداثق. عندما كان شابًا خلال حقبة الكساد الكبير، اشترى مزرعة فيها منزل قديم دون تدفئة في منطقة وورمود هيل في مركز مانسفيلد، في كونيتيكت، مقابل أقل من خمسمئة دولار. أمضى ثلاث سنوات يعمل على ترميمه، والتعرف إلى جميع الحيوانات البرية الموجودة ضمن المئة فدان التي تتبع المنزل، وفي ذلك عائلة من البوم صادقها بصبر، وقضاء ساعات طوال واقفًا تحت العش، حتى استأنست به جزءًا من عالمها. وفي الوقت المناسب، كالثعابين في قصيدته، سمحت عائلة البوم له بتربية ريشها، وأخيرًا حمل الأم وصغارها الأربعة إلى العُلِّيَّة، حيث وضع لها فرع شجرة؛ لتنام عليه. عاشت معه لبضع سنوات، تخرج من نافذة مفتوحة وتعود مرة أخرى إلى العُلِّيَّة. كتب قائلًا: «كان لقائي مع هذه العائلة من البوم واحدًا من أكثر اللقاءات حميمية في كل تجاربي مع عالم الحيوان، عالم عُدَّ جزءًا من عالمنا جميعنا أيضًا».

كان كثير من قصائد ديوانه الجديدة البرية تستحضر عالم النباتات والحيوانات. نقرأ عن الراكون الذي يطالب بعشر خضراوات حديقة منزله، والصراصير التي تجعل الشاعر يتعجب «لسمعه الواضح جدا، وللموسيقا العذبة التي تتدفق من مثل هذه الآلة الصغيرة، فما

الذي يحرك هذه الآلة؟ الرغبة، والرغبة، والرغبة...، بدلا من جذب الحيوانات التي تشبهه، يساعدنا ستانلي على التعرف إلى دوافعها ونحن نشاطرهما المكان.

بدأ شغف الشاعر بالعالم الطبيعي في وقت مبكر. قال لنا: عندما كنت طفلاً، كنت مغرماً بالغابة؛ أطارد الأشباح فيها، واستكشف الأمكنة الريفية في مسقط رأسي ورسستر، ماساشوستس، ويرجع ذلك إلى أنها كانت تمثل لي نوعاً من البرية التي أعتقد أنها مكان يحتاج إليه خيال الشاعر، ويكمن الخطر في أن نصبح متحضرين جداً. كما يحتاج المرء إلى أن يكون قادراً على التعامل مع الفوضى ومع الخسائر، وعلينا أن نؤمن أن هناك عالم اللاوعي؛ وهذا هو البرية، ويجب عدم ترويضه، عالم يحتاج إلى الاستكشاف إن كنت تسعى إلى معرفة من تكون حقاً.

إنّ للتوتر المستمر بين التحضر والبرية حضوراً قوياً في قصائد كونيتز. ففي ديوانه شجرة الاختبار ينتقل الشاعر من تذكر أحد أيام الطفولة في الغابة، «حيث النحل قد غرق في حفر السكر في جذوع شجر القيقب»، إلى حلم متكرر يرى فيه الشاعر والدته «ترتدي وجهاً يشبه وجه البومة، وتصدر أصواتاً ضوضاء كالنباح». ثم يأخذنا إلى عوالم نستطيع التعرف إليها بسهولة، وكذلك إلى أرضون جديدة تماماً. في ديوانه الجديدة البرية، يصف كونيتز تحديات تكوين كل فكرة، وكل عبارة في القصيدة، متأكداً أنه لم «يقطع قلب القصيدة ويرميه بعيداً، ويترك فقط العنصر المطلوب المتضمن... يجب أن تكون حذراً جداً من حرمان القصيدة من أصلها البري».

هذا هو المشهد الذي يحتاج شعراؤنا إلى اجتيازه، حواف الخبرة، بين المعلوم والمجهول؛ كي يتمكنوا من أن يجلبوا لنا رؤى تكمن وراء الحياة، أو في بعض الأحيان لمحة عما يعيش في داخلنا ولا يمكننا رؤيته. وكما هي الحال مع طرق حديقة منزله، يعتقد كونيتز أن العنصر الأساس في أي قصيدة هو الغموض. قال كونيتز: إذا كانت التضاريس مألوفة، فستموت القصيدة عند ولادتها. وأضاف: مسار القصيدة من خلال المجهول وحتى غير المعروف، نحوشيء يمكنك العثور من خلاله على لغة مناسبة.

قال لنا كونيتز: إن واحدة من أعمق مفاهيمي هو أن شبكة الخلق نسيج مستمر، يغلف خيوطاً غير مرئية لكل كائن حي. فكلنا مترابطون، وذو صلة مع بعض. فإذا كنت على اتصال مع شبكة في أي لحظة ومكان، وإذا عبثت بها، فسترتعش الشبكة كلها. وهذا هو أساس نظريتي عن المخلوقات الحية جميعها.

توفي ستانلي كونيتز في ربيع عام 2006، وعمره مئة وسنة آنذاك. حُفِرَ على حجر شاهد قبره هو وزوجته نقش فروع وأوراق شجر، ويد يقف عليها عصفور صغير. كما نُقِشَ عليه آخر سطرين من قصيدته القارب الطويل:

أحب الأرض كثيرا لدرجة

أنني أردت البقاء إلى الأبد.

الفنان المفاهيمي ميل تشين

إحياء المناظر الطبيعية من خلال الفن

«إنَّ مستقبل النحت في نظري هو في النباتات».

بحلول أواخر 1980، تم العبث بشبكة الخلق بشدة على مئتين وخمسين فداناً من الأراضي الرطبة من حوض نهر المسيسيبي بالقرب من سانت بول، في مينيسوتا، وهي منطقة تسمى عين الخنزير حيث استخدمت في طمر النفايات. على مدى عقود، قامت الأعمال التجارية، والصناعات، والمجتمعات المحلية بإلقاء قماماتها هناك دون وجود أي نتائج سلبية. حديثاً، سكبت وكالة الرقابة على النفايات الحضرية في المدينة مياه المجاري والرواسب الطينية فوق القمامة القديمة. أصبح المكب على رأس قائمة الولاية لمواقع النفايات الخطرة الملوثة بالمعادن الثقيلة مثل: الرصاص، واليورون، والكوبالت، والألمنيوم، والزنك، والتي قد تتسرب إلى التربة.

كانت السُّمِّيَّة المتطرفة لمشهد هذا الموقع المقفر هو ما وجه الفنان المفاهيمي ميل تشين إلى الموقع عام 1991؛ للقيام بأعمال فنية أسماها إحياء الميدان. كانت حدود أفق مدينة سينت بول تطل على ثلاثة آلاف وستمئة قدم مربعة تقريباً من المكاب المهجورة. أنشأ

تشين هدفًا عين الثور بعرض ستين قدمًا، محاطًا بدائرة من الشبك المصنوع من الأسلاك. تتقاطع مسارات الأوساخ مع الدائرة كما لو أننا ننظر إلى الأرض نفسها من خلال منظار بندقية عملاقة.

زرع تشين في كل ربع دائرة عين الثور في حديقة ملئت بأعشاب ألبين بنيكريس، وبلدير كامبيون، ونبات الذرة، وأعشاب العكرش الحمراء، والخس الروماني. لقد اختار تشين هذه النباتات بصورة خاصة لأنه يعتقد أن لها القدرة على أن تكون جامعات عملاقة، وهي نباتات يمكنها أن ترشح السموم من التربة. كانت شيئًا تصور العلماء بقوة قدرتها الممكنة على ذلك، ولكن لم تختبر حتى الآن. سعى ميل تشين لإثبات هذه النظرية من خلال الفن.

«أنت تعرف فلم الخريج؟ قال: كنت أفضل أن أكون الرجل الذي، بدلا من أن يقول، البلاستيك هو المستقبل، أن أقول: إن مستقبل النحت أو الفن، بالنسبة لي، هو في النباتات. تشين ليس عالما؛ وقد درس الفن في كلية بيبودي في ناشفيل، ومعروف بسبب مشروعاته المفاهيمية التي تقدم الفن البارع، والتخريبي في بعض الأحيان، في سياقات غير متوقعة. شدد كثيرًا على الشواغل الاجتماعية والبيئية، ويقوم بالكتابة الإبداعية، والتعليق على القضايا المعاصرة. ففي أواخر 1990، مثلاً، أقنع منتجي البرنامج التلفزيوني الشعبي ميلروز بليس بالسماح له وغيره من الفنانين بدمج العمل الفني الاستفزازي في مجموعة المعارضات على دعائم الاستوديو. حيث تضمن أحد المشاهد رجلاً وامرأة ملفوفين بملاءة، طبع عليها كتابة معقدة وفي مشهد آخر، تطلب إحدى

الشخصيات الطعام الصيني، وقد طبع على أكياس الطعام البيضاء شعار حقوق الإنسان، حيث هذه الشعارات محظورة في الصين.

كانت شرارة ريفايث ذا فيلد؛ إحياء الميدان، مقالة قرأها تشين في دورية مراجعة الأرض كلها، كتبها خبير في الفطر المخدر السام الذي اقترح أن نبتة الداتورة (نبات الهلوسة والمحتمل أن تكون سامة، التي كتب عنها كارلوس كاستينيديا في كتابه دون جوان) قد تكون قادرة على سحب المعادن الثقيلة من التربة الملوثة.

اعترف تشين أن معظم أصدقائه اعتقدوا أنه كان مجنوناً بعض الشيء للتفكير في إبداع عمل فني من هذه الفكرة، لكنه كان قد أدمنها. قال: بدأت البحث في مجالات المعرفة خارج الفن، وخارج ما أحببت، وعثرت على مقالة عن قدرة النباتات، التي ربما إذا جُمِعَتْ، على سحب المعادن الثقيلة أو السموم من التربة. قلت: حسناً، هذا هو النحت الذي أود القيام به. تصورت ذلك العمل على أنه حقيقية بسيطة تبعد السموم بعيداً لإنشاء شيء جمالي في نهاية المطاف. إنها نوع من أمثلة مايكل أنجلو الذي كان لديه إزميل، وكتلة من الرخام، وبدأ بنحتها، ونتج عن ذلك ما نرى الآن ونعرفه باسم ديفيد. بدأت أرى في ذلك منحوتاً جديداً، حيث يمكن أن تكون النباتات الإزميل، ويمكن أن تكون العملية العلمية اليد التي توجه الإزميل.

يمكن أن يكون العمل ملتصقاً بفكرة فنية؛ فكرة فن مفاهيمي، وهذا في حد ذاته شاعري. شعرت أنها تدفعني للعمل على تنفيذها وتحقيقها، ولكنها تحتاج مع الشعر، إلى سلوك واقعي ومسؤول. لذلك،

انتقلت إلى الجزء الثاني من المرحلة؛ هو البحث عن الحقيقة العلمية لتلك المقولة. لم تكن المهمة بسيطة. فبعد أربعة أشهر تقريباً من مراسلة الناس، والتحدث عبر الهاتف، والذهاب إلى المكتبات والقراءة أكثر وأعمق، توصل تشين أخيراً إلى خبير المكب في تكساس، الذي قال إنه لا يعتقد أن هناك أي شخص قد درس فكرة استخدام النباتات لإصلاح المواقع السامة. وعندما كان على وشك إنهاء المكالمات، تذكر العالم ورقة بحثية كتبها د. روفوس تشاني، بدت كشيء مثل ما كان يصف الفنان.

اتصل تشين من توه بالكتور تشاني. قال: سألته عن الداتورة، فقال: حسناً، إنها كذلك، قد يجعلك ما قلت مثاراً بعض الشيء، لكنها لن تسحب المعادن الثقيلة. ولكن إذا كنت ترغب في سحب المعادن الثقيلة، فإنني أعتقد أنك قد اتصلت بالشخص المناسب.

وفقاً لتشين، كان روفوس تشاني متشككاً بعض الشيء في البداية. وأضاف: كان عالماً مسؤولاً جداً، وهنا فتان يتصل به ويتحدث عن مفهومه. وقال: إنها ليست عملية علمية، إنها مجرد فكرة. ومن أجل أن تصبح حقيقة علمية، فإننا في حاجة إلى اختبار ميداني جديد. حيث لا يمكنك تحقيق العلم دون أخذ التجربة إلى الميدان والقيام بها. قلت: حسناً، إذن، اسمحوا لي أن أقوم بذلك، ودعونا نعمل معاً. وسأقوم بذلك العمل بمسؤولية لجمع البيانات؛ كي تتمكن من تحقيق العلم المخصوص بك. لذا، كان العمل الفني المفاهيمي من شأنه أن يضع العلم موضع التنفيذ. وافق تشاني على تقديم المشورة لتشين عن

مشروع إحياء الميدان، ومن ثم، كان الاختبار الأول في العالم من هذا النوع من التقنية للعالم.

كان تشين صارمًا في الجوانب العلمية للمشروع. فحدد العامل الضابط، وقاس الملوثات في التربة قبل أن يزرع النباتات، ووزن النباتات، وقاس طولها قبل حصدها. ثم جففها وحرقها لتركيز الخام. وكان الهدف معرفة قدرة النباتات على سحب ما يكفي من المعادن الثقيلة من التربة الملوثة؛ لجعل النباتات نفسها ذات قيمة، وحيث يحتمل تركيز المعادن الموجودة فيها وإعادة استخدامها.

قال: قمنا بالاختبار الأصلي، وأظهرت النتائج أن بعض النباتات التي زُرعت قد امتصت أكثر مما امتصته نباتات الاختبار الأخرى. أشارت هذه النتيجة إلى أن هذه الإمكانية واردة، وأن هذا واقع. لذلك كان الجزء الأول من إحياء الميدان صناعة التقنية العلمية والتأكد منها. نحن الآن في مرحلة، حيث يوجد مئتان وخمسون من العلماء الذين يقولون إنهم قد طوروا هذه الفكرة. ويسعى قطاع الأعمال للاستفادة ماديًا من الفكرة، بقصد بيع المنتج.

علم إحياء الميدان نافع وسليم، وقد أعيدت التجربة مرات عدة. ولكن غالبًا ما يسأل تشين: كيف يمكن أن يكون ذلك فنًا؟ كان دائمًا مستعدًا للإجابة: في تعريف عالم الفن، نقول إنها قطعة من عمل فني. إنها قطعة من الأعمال الفنية المفاهيمية. وهذا ضمن مفهوم عالمنا. ولكن تذكر، كنت أقرأ لغة العلماء، أيضًا. ففي عالمهم، هي مشروع علمي. إنها تفتح حقلاً جديدًا بناءً على ما تعلمناه من إحياء الميدان.

وعليه؛ فهذا الفنّ علم. وأحياناً أقول للناس: لم يعد لذلك أهمية في نظري بعد الآن. وهذا أكثر ما تعلمناه منه وما أنشئ حتى الآن. يحوي مشروع مركز فتون والكر الدائم رسماً من المشروع، وقد أشير إلى مشروع تشين؛ إحياء الميدان في الكتب العلمية بأنه من التجارب الأولى فيما يسمى الآن باستخدام علاج النباتات للمساعدة في تنظيف التربة الملوثة.

SPARK

مهندسة المناظر الطبيعية جولي بارغمان

الكشف عن جمال الصناعة واطمحلالها

«يتلخص دوري... في الكشف عن كون مشهد المناظر الطبيعية هو جهاز واحد كبير».

كان للأفكار التي طورها ميل تشين في إحياء الميدان آثار كبيرة في كيفية تعامل الصناعات مثل شركة فورد للسيارات مع الضرر الذي ألحقه التصنيع على المناظر الطبيعية. ففي عام 2003، بدأت شركة فورد بتجربة علاج النبات على نطاق واسع في مصنعها في مدينة ديربورن بولاية ميشيغان، على ضفاف نهر الروج؛ النهر الذي كان في إحدى المرات ملوثاً لدرجة أن اشتعلت فيه النيران. واليوم، إضافة إلى التجول في مكان إنتاج السيارات، يستطيع زوار منشأة فورد في الأشهر الأكثر دفئاً التجول على طول طريق على ضفاف نهر روج، من خلال قطع الأشجار المصابة بالتلوث، التي خلفتها صناعات الحديد والصلب طوال ما يقرب من قرن من الزمن. أما الآن، فالأرض مغطاة ببساتين التفاح والبرك المحاطة بالنباتات لتنظيف مياه جريان الأمطار قبل أن تصل إلى النهر. غرست شركة فورد أيضاً الآلاف من النباتات المعمرة والشجيرات المحلية لمعرفة أي منها لديها القدرة على سحب ما يصل

إلى من الهيدروكربونات العطرية المتعددة الحلقات التي تترك في التربة عن طريق أفران فحم الكوك التي استخدمت لتصنيع الصلب لسيارة طراز تي وموستانغ منذ عام 1918.

انطلقت هذه التضاريس الخضراء الحديثة من فكرة كتبها مهندسة المناظر الطبيعية جولي بارغمان، التي كانت تتجه صوب الأمكنة التي كان معظمنا يتجنبها. قالت: أنا أتذكر أن الظرف الذي جذبني لهذه المناظر الطبيعية كان صبيًا عنيًا. عندما حلقت أول مرة فوق مصنع نهر روج في مدينة ديربورن بولاية ميشيغان، ومصنع فورد للسيارات، كنت أنظر خارج النافذة وقلت: هذا جميل جدًا. فتجمع الناس من حولي وقالوا: هذا ليس جميلًا! إنه غريب جدًا.

كان يشهد لبيرغمان نهجها الشاعري، ولكنه في الوقت نفسه عملي، لعملية تطوير وسائل لاستعادة هذه المناظر الطبيعية؛ أمكنة يستطيع الناس العمل واللعب في جنباتها. لقد صممت حلولاً، من نسيج الفن والعلم؛ لمعالجة الضرر البيئي، والحفاظ على الماضي الصناعي لكل موقع. ومن خلال شركتها D.I.R.T. اختصار (ابتكارات التصميم لاستصلاح الأراضي والتخلص منها هناك)، حولت بارغمان ساحات السكك الحديدية البحرية القديمة إلى ساحة عامة نابضة بالحياة لتجار الملابس في المناطق الحضرية في فيلادلفيا، وصممت متنزهًا لوكالة حماية البيئة على موقع مكب النفايات، مع وجود خطط لتحويل غاز الميثان إلى طاقة لتدفئة المدرسة الثانوية المحلية. لقد استخدمت النباتات لإنعاش الأراضي الرطبة في أنطيوخ، إيلينوي، وأعدت خطة

إستراتيجية لإصلاح منجم البوكسايت وإعادة تطويره، بمساحة قدرها أربعة عشر ألف فدان في ولاية أركنسا.

في عام 1999، كانت بارغمان وشركتها D.I.R.T جزءًا من فريق بقيادة المهندس المعماري ويليام ماكدونو، الذي عينه حفيد هنري فورد، وليام كلاي فورد الابن، الذي فوضه تحويل نهر روج إلى نموذج تصنيع مستدام من القرن الحادي والعشرين. شملت المنشأة مصنعًا للإطارات، ومئة وعشرين كيلومترًا من الناقلات، وأفران الكوك، ومصانع التسخين والتبريد (الدرفلة)، وأكثر من ثلاثة وتسعين مبنى تأوي كل جانب من جوانب صناعة السيارات. قالت بارغمان: إن ويليام كلاي فورد الابن، لم يكن يريد التخلي عن هذا المكان الجميل؛ ولكنه صدء، وإنشاءاته الصناعية قديمة جدًا، ولكنه بدلاً من ذلك تساءل: كيف يمكن إعادة تنشيط المكان وإحيائه؟

بدأ فورد بتنفيذ الخطة عام 2002. ومن المتوقع أن تستغرق عشرين عامًا لإكمالها. في البداية، أطلقت شركة فورد للسيارات عليها وصف تخضير الروج، ما دفعني إلى الخروج عن طوري. فقلت: توقفوا عن استعمال ذلك الوصف، لأنه بدا تمامًا كما في الأيام الماضية. سنزرع بعض النباتات، وإضافة الماء فقط، وستصبح كلها خضراء، وهذا شيء طيب. في المقابل، كانت حجتي، وما شعرت به بصفتي مهندسة مناظر طبيعية، هي الكشف عن أن المشهد عبارة عن آلة واحدة كبيرة، وإذا اعتنينا بعملياتها فمن الممكن أن يصبح المشهد صحيًا، أو مشهدًا يمتلك خاصية التدمير الذاتي، وهو الحال الذي

غالبًا ما تتصف به الصناعة. لذلك، هناك دائمًا افتراض أن المناظر الطبيعية الصناعية مدمرة لذاتها، وهذا ليس بالضرورة هو الحقيقة. فهي ليست في حاجة إلى أن تكون كذلك.

في خطتها لمصنع السيارات، شددت بارغمان على مجالين رئيسيين للموقع الصناعي. قالت: كان في جهة الجنوب مصنع فحم كوك مهجور، وإلى جهة الشمال كانت هناك خطط لبناء خط التجميع المستقبلي. لذلك، كنا على وشك معرفة الحكاية العظيمة للصناعة في الماضي، وكيف يمكننا تجديد ذلك. كنا نبحث في علم المعالجة الأحيائية (البيولوجية)، التي هي في هذه الحالة علاج النبات، النباتات التي تعمل أساسًا على استقرار الملوثات أو استخراجها من التربة. تعدّ الممارسة التقليدية هي الحفر والتخلص منها. في الصناعة نسميها الجرف والنقل، أو الوحل والشاحنات. وبدلاً من ذلك، نتبنى فكرة النظر بعناية إلى القيمة الثقافية لهذه الهياكل. فهناك قصص رائعة لا تصدق عن الأجداد عندما بدؤوا هذه الأعمال. إذ يمكننا أن نضعها بالقرب من طبقة تجديد جديدة مع المعالجات الحيوية. شعرنا أن مثل ذلك سيكون تقييماً لذلك الماضي الجميل واعترافاً بفضله، وليس التخلص منه، ورميه بعيداً، ولكن أيضاً الاعتراف بالمنتج الذي خلفته هذه الصناعات لنا، وأنها سنكون مبدعين في معرفة كيفية تجديد ذلك.

كثيراً ما كانت تُستدعى بارغمان للتعامل مع مواقع من هذا القبيل. واحد من أفضل مشروعاتها المعروفة هو متنزه في مقاطعة

الفحم في ولاية بنسلفانيا، يقع فوق موقع منجم قديم في فينتونديل، حيث تشاركت مع عالم مائي (هيدرولوجي)، ومؤرخ، وفتان لإحياء الموقع. قبل أن يبدؤوا، كانت المياه الخارجة من نفايات منجم الجبال، التي تسمى بلاك بوني برتقالية اللون رائحة. وكان هذا مصرف حمض المنجم، الذي يحمل معه المعادن، والمواد الكيميائية، التي تتسرب من المنجم. قبل أن تبدأ بارغمان بالعمل على المشروع، أظهرت الصور التي التقطت مستنقعات شاسعة ملونة بلون عصير البرتقال المختلط مع المسامير الصدئة. في عام 1980، نشر فوق الموقع بقايا أفران الكوك، والمناجم المنهارة، فملئ كثير من الفدادين بالبلاك بوني والطوب والصلب. صممت بارغمان وزملاؤها سلسلة من البرك، موظفة الأنظمة الطبيعية التي تقلل ببطء حموضة المياه الملوثة، حتى يصبح مستوى الرقم الهيدروجيني فيها مناسباً للحفاظ على الحياة النباتية والحيوانية في الأراضي الرطبة الجديدة التي أنشئت حديثاً وغطيت بالركام الأسود. زرعت بارغمان ضفاف كل بركة بأشجار تعكس تغيير لون الماء: القيقب الحمراء التي تعكس لون المياه البرتقالية الجارية، والتنوب الأزرق والأخضر المحيط بالبركة الزرقاء الصافية في نهاية المشروع.

في الأراضي الرطبة، تبرز آثار الطوب والملاط من بقايا المباني الأصلية من بين الأعشاب والشجيرات. ومدخل منجم مغلق بحجر ضخمة، محفور عليه صورة عمال المناجم وهم يستعدون للنزول إلى داخله، وقد أخذت من إطار فلم المنزل أنتجه أحد العمال. هذه

الصورة الذهنية للنباتات، والطيور، والأسماك يبقى ذاكرة العمل الشاق الإنساني الذي تم على الموقع على قيد الحياة، والتي أسهمت في تحويل القرن العشرين.

كان هذا التاريخ، وفهم أن هذا الماضي الصناعي ينحسر بسرعة، ذا تأثير قوي في بارغمان. قالت: عندما يصف العمال هذه الأمكنة، يكون أول الأشياء التي يصفونها الصوت والرائحة. وأعتقد أنه شيء سنفتقده، بطريقة غريبة. هذا إحساس مادي، فأنا أعرف ردة فعلي تجاه هذه الأمكنة معرفة جيدة حيث كأنها عضو من أعضائي. تدرس بارغمان في جامعة فرجينيا، وتأخذ طلابها في رحلات ميدانية لزيارة المواقع الصناعية المتهالكة، مثل مصنع صلب روبلينغ في ولاية نيو جيرسي، إلى الجنوب مباشرة من ترينتون.

قالت: لقد وجدت أنني في كثير من الأحيان أصطحب طلابي إلى هياكل المصانع الفارغة المتهالكة، وكان ذلك في حد ذاته مشكلة بسبب الطريقة التي كانوا ينظرون فيها إلى تلك المصانع على أنها مجرد أشياء. ولمعالجة ذلك، اصطحبتهم إلى مصنع عامل، ففغروا أفواههم دهشة. فكان هناك الدخان، والحرارة، وكان تقريبا مثل البحث من خلال الدخان، وفجأة ترى وجهًا إنسانيًا.

درست بارغمان الفن في جامعة ميلون كارنيجي. قالت: ذهبت إلى المدرسة في بيتسبرغ، ولن أنسى، بصفتي فنانة، أنني في الوقت الذي لم أكن أعرف أنني سأكون مهوسة بالمناظر الصناعية الطبيعية، أتذكر بوضوح مدرب النحت الذي اصطحبنا إلى مصنع الصلب.

وأذكر الحرارة التي كانت تنبعث منه، وكانت هذه الأحاسيس هي الأكثر إثارة للاهتمام في هذه الصناعة. تلك هي الأحاسيس التي أعتقد أننا في طريقنا لخسارتها، وهناك أشياء يمكن تقييمها وتذكرها، فهي تثير في داخلنا ذكرى جميلة.

يعدّ حرم جامعة فرجينيا الريفي مقارنة مثيرة مع المناظر الطبيعية التي تحولها بارغمان. لذا، فهي تجلب ذلك الواقع إلى الفصول الدراسية مع بداية كل مقرر دراسي من خلال عرض صور للمصافي، والمصانع الكيماوية التي تمتد على طول خط حد ولاية نيو جيرسي، وينظر إليها من خلال العادم الضبابي. تتيح بارغمان لطلابها معرفة أن هذا هو ما تعدّه مناظر طبيعية جميلة. وقالت إنها يمكن تتبع إعجابها الشديد بالصناعة في رحلات سيارة العائلة مع والديها وسبعة إخوة وأخوات. وتضيف: فأنا أعمل مع المناظر الصناعية الطبيعية خلال السنوات الخمس عشرة الماضية، وقد كانت مجرد جاذبية طبيعية نحوي. ولكن لم يتضح لي حتى السنوات القليلة الماضية، حيث إنني نشأت في ولاية نيو جيرسي، التي تسمى الجاردين ستيت الولاية الحديقة، وكنت أسوق سيارتي مرورًا بالمصافي عند حدود نيو جيرسي، ومنها إلى مدينة نيويورك، حيث عمل والدي في مبنى كرايسلر. أدركت أنني أخذت تلك المناظر الطبيعية على أنها تخصصي وحدي. ولم أفكر مطلقًا أنها تخص الآخرين أيضًا. وهذا ما تعرفته أكثر فأكثر من أن الناس يدركون أن هذا المشهد موجود من حولهم، وأنه جزء منهم، للأفضل أو للأسوأ.

في أثناء دراستها في الكلية، اعتقدت بارغمان أنها ستصبح نحاته. ولكن بعد تخرجها في مدرسة الفنون الجميلة، دخلت إلى ما وصفته بحقبة الثقب الأسود من عدم معرفة ما يجب القيام به مع نفسها. وكان عندها أن اكتشفت هندسة المناظر الطبيعية، وأدركت أنها كانت مهتمة جدًا في ذلك المجال وتلك البيئة. قالت: كنت متعبة حقًا من إعداد تلك المنحوتات القليلة الثمينة. وعندها، ولأني سبب من الأسباب، أرسلت لي والدي صورة لي وأنا في الرابعة من العمر، وكنت ألعب في التراب. قلت: لِمَ لَمْ ترسل لي أُمي هذه الصورة في وقت سابق؟ إذ كان بإمكانني معرفة ما يجب القيام به في وقت أبكر.

قال بعض المراقبين: إن بارغمان لا تزال نحاته، ولكن على نطاق كبير جدًا. شعرت بارغمان بالإطراء من هذا التعليق على عملها. قالت: اعتقد الفنانون العامون، وفنانو البيئة، أن استخدام المناظر الطبيعية هو وسيلة، وليس مجرد مادة، إنها سياق: اجتماعي، سياسي؛ إنها سياق معقد. لقد أصبحت مفتونًا تمامًا مع هذا التعقيد، وأحب حقًا خلط الأمور وجعلها معقدة، بدلا من ظرف أكثر عزلة حيث تكون داخل تفكيري تتفاعل مع على العالم الخارجي. أردت أن أكون في العالم ومع المهندسين، والعلماء، والجرافات، حيث تضعني هذه الأشياء جميعها في السياق الأوسع الذي أجده رائعًا إلى ما لا نهاية. هذا هو السبب الذي جعلها هاجسًا لي. فلم أشعر بالملل بتاتًا مع كل موقع، وكان عليّ أن أتعلم العمليات المطلوبة في كل موقع. أصبحت خبيرة في الخبث. أعني، إنها غريبة، ولكنني أحبها. ففي كل مرة تتعلم هذه العمليات،

وتتعلم أيضًا: ما الخطوة القادمة في هذه العملية؟ ما التطور القادم في هذا المشهد؟ ولماذا نقف هنا؟

لا يرى الجميع العالم بالطريقة التي ترى من خلالها بارغمان، وغالبًا ما يكون الأشخاص الذين يتحكمون في النقود غير مشاركين معها في تلك الرؤية. أنتجت D.I.R.T. رسومًا وخططًا لا تعد ولا تحصى لمشروعات لن ترى النور؛ قابضة في الأدراج. وعلى الرغم من تفاؤلها وخيالها، تعترف بارغمان أنها تشعر بالإحباط في عملها، وأنها تضرب الحائط برأسها كثيرًا؛ بسبب الذين هم غير مستعدين لتأمل المناظر الطبيعية وتبنيها. إنهم ينظرون إليّ نظرتهم إلى مجنونة. ما يضطرني إلى التعامل مع الوكالات المعنية لشرح وجهة نظر معينة مرات كثيرة.

ولكن بارغمان تعلم أن تعاملها مع المناظر الطبيعية يعني فهم الزمن الجيولوجي. لذا، صنفتها مجلة تايم مرة من ضمن أفضل مئة من كبار المبدعين الذين ترغب في مشاهدة أعمالهم. لقد أعادت تنشيط الحقائق المصابة بالتلوث، وحولتها إلى متنزهات وحدائق مفعمة بالطبيعة والحس التاريخي، ويمكن التحقق من تأثيراتها الأكثر ديمومة من خلال الطلاب الذين يأتون إلى جامعة فيرجينيا، ويقومون برحلات ميدانية إلى المصانع المهجور لمعرفة كيفية إحياء الأرض. قالت: لهذا السبب أقوم بالتدريس، وأنفذ المشروعات؛ لتحقيق تلك الدروس مرة أخرى. كثير من دروسي حول المعارك، ولذلك أدرس لأنني أحب أن أعتقد أنه سيأتي جيش في مرة قادمة، وأنه سيكون قادرًا على بناء بعض الأشياء المدهشة.

الفصل الرابع

العودة إلى المنزل

كان بعد ظهر أحد أيام مايو من عام 2000، عندما التقيت كورت أندرسون أول مرة، دافئًا على غير المعتاد. وعندما سرت باتجاه المطعم الذي اختاره كورت لاجتماعنا على الجانب الغربي من تشيلسي، في مانهاتن، تأملت فيما كنت أعرفه مسبقًا عنه: مؤسس مجلة سباي الشهيرة في 1980، صحفي في مجلة تايم، ومؤلف رواية ذات مكانة عالية جدًا. كان صوت كورت الذكي، والمضحك من على صفحات المجلات والصحف مألوفًا لي، لكنني كنت حريصًا على معرفة كيف سيبدو صوته عندما يتحدث معي. وبينما كنت أفكر في ما إذا كانت سأنضم إلى برنامج استوديو 360 منتجًا تنفيذيًا، وعندما بدأت أتخيل كيف سيبدو البرنامج، عرفت أن صوته كان حاسمًا لإمكان نجاح هذا البرنامج.

عندما دخلت المطعم، لاحظت على الفور وجود رجل ذي شعر أدكن، يضع نظارات أنيقة، ذكي، وذو عينيْن دكناءتين. وأنا أعلم أن

هذا قد يكون وصف مليون أو أكثر من سكان نيويورك الذكور، فلربما كان يجب أن ألاحظ أن كورت فارغ الطول، أيضاً. بعد مدة قصيرة من الحديث، رحت استمع إلى ضحكاته المدوية (وذلك يعد مكسباً كبيراً لشخص يريد أن ينجح في البرامج الإذاعية)، ولدهشتي وسروري، تمتع كورت بلهجة الغرب الأوسط دون شك. لقد تصورت أن أسلوب كورت الساخر بصفته كاتباً، هو أسلوب جوهري يميز سكان مدينة نيويورك، ولكن صوته وهو يتحدث يكشف عن جذوره؛ أوماها، نبراسكا.

لقد علمت لاحقاً أن كثيراً من الناس، وفيهم بعض مدربي كورت على الأداء الصوتي الذين عمل معهم عندما كان يستعد للقيام بعمله مقدماً للبرنامج قبل أن أصبحت أنا مقدماً للبرنامج نفسه - يعتقدون أنه ينبغي أن يكون إلقاء من يعملون في البرامج الإذاعية مثالياً، لا يمكن انتقاده؛ أعتقد بقوة أنه يجب أن تكون على سجيتك، وتمثل المكان الذي جئت منه؛ كي تصبح شخصية إذاعية كبيرة. لا تمثل الكلمات الأحاديث التي تذاغ من خلال محطات الإذاعة، ولكن لهجة الصوت ونوعيته التي ينطقها هو ما يمثلها. عادة ما تكون استجابتنا الأولية للناس الذين نستمع إليهم من خلال محطات الإذاعة عاطفية بالتأكيد، ويثير الصوت الحقيقي دائماً استجابة أكثر لدى العامة، من الصوت المثالي. وصوت كورت، بما فيه من نبرات أوماها، هو صوت حقيقي رائع.

قال كورت لي إنه على مستوى معين يفكر في نفسه شخصاً من أوماها، عاش في نيويورك مدة طويلة، بدلاً من كونه من نيويورك فقط. نشأ في حي يقع عند شارع التسعين، الذي كان آنذاك الحد الغربي

من أوماها. وأضاف: عندما كنت طفلاً، كانت حقول الذرة تبدأ عند الشارع السادس والتسعين. وهذا هو حقاً ما أعطاني الشعور بكوني خارج الحدود الخارجية لمدينة نيويورك. أما الآن، فذلك المكان هو مركز المدينة.

أغرمت والدته بمنزلهم بسنوات قبل أن تشتريه عائلته، عندما كان كورت عندما في السنة الثالثة من عمره. لقد كان المشي على الأقدام في ذلك المكان غريباً جداً، حيث كان هناك كثير من الأركان والزوايا المظلمة التي يمكن الزحف إلى داخلها. عندما وصف كورت المنزل الذي ترعرع فيه، أحسست بعاطفة كبيرة في صوته، ومدى ارتباطه وإحساسه العميقين تجاه ذلك المنزل، عندما كان يقطنه في وقت مبكر. قال لي: ساعدت الطريقة التي صمم بها هذا البيت على وجود غرف تبرز من ذات نفسها، ومن ثم تحصل على الضوء من ثلاث جهات. أتذكر أنني كنت أجلس متأملاً بعد الظهر، وأشعة الشمس تنساب من خلال النوافذ، وأحدق في دقائق الغبار؛ لأنني لم أكن لأعرف كم من الوقت سيبقى تتحرك داخل الضوء.

كان منزل كورت يقبع في وسط فدان من الأرض، مع بركة ماء تملؤها الزنابق، وبيت دفيئة، وملعب تنس، وجميعها مهلهلة نوع ما. هذا الوصف يجعل المنزل كأنه قصر فائق الفخامة، في حين لم يكن كذلك. في عام 1920، كان لأصحاب المنزل الذين كانوا أول من بناه، ما يكفي من المال والطموح لبناء هذه الأشياء في جميع أنحاء المنزل. وما كان أكثر إثارة لكورت، وشقيقه الأكبر، وأخته هوفدان الغابات المجاور. قال:

كنا نطلق عليه الأرض الخالية، والعاصمة V، والعاصمة L. كان هذا شيئاً مضحكاً، عندما تدرك أن اصطلاح الأرض الخالية مجرد اصطلاح عام. وفي المثل، كان هناك جدول بالقرب من منزلنا يسمى بابيلون، ولكننا كنا نطلق عليه اسم بابيو. وكان ذلك الاسم العام المتداول لجداول أوماها، وأتذكر أنني عندما كنت في عمر السادسة أدركت أن ذلك الاسم لم يكن مرادفاً لاسم الجداول في أوماها. وقد ساعدتني والدتي على الاعتقاد أن ذلك هو الاسم المتداول مدة طويلة. وكانت تجد تسميتي للجداول والمسطحات المائية جميعها بذلك الاسم لطيفاً جداً.

كان كورت وإخوته يمضون ساعات طويلة في الأرض الشاغرة؛ ففيها نباتات مميزة، وفيها مجموعة كاملة من التضاريس، وأنواع الأشجار والنباتات التي كانت تختلف من مكان إلى آخر. كان النباتات ضخمة جداً لدرجة أنك قد تضيق في داخلها إذا كنت طفلاً، ويمكنك أن تتخيل أنك تحارب النازيين في الأردنيز. كانت مكاناً رائعاً. ولكن كانت أكثر تجاربي السيئة في حياتي عندما يشتري شخص ما جزءاً منها، ويبني عليه الشقق. وكان ذلك إيذاناً لنهاية طفولتي.

في سن الثامنة عشرة، ترك كورت أوماها ليلتحق بجامعة هارفارد، حيث انتقل بعد التخرج إلى مدينة نيويورك، وعاش هناك منذ ذلك الحين. لكنه كان يعود لزيارة والديه كثيراً، وعلى مدى سنوات من عملنا معاً في برنامج ستوديو 360، كنت أنا وكورت نتحدث عن إرساله إلى أوماها؛ لاستكشاف مشهد الفنون المزدهرة هناك. في عام 2004، حصلنا أخيراً على الفرصة، حيث وجد كورت مجتمعاً نابضاً

بالحياة من الموسيقيين والفنانين في مسقط رأسه. قال إنه تحدث مع فرقة إيندي تيلي أند ذا وول، التي تفاخر بفرقة الإيقاع الراقص، وتقوم بجولة في مركز الفنون المسرحية الجديد، وأحب زيارة مركز الفنانين في المستودعات القديمة وسط المدينة. وقال: عندما عدت وقدمت حلقة خاصة من البرنامج، كان العمل مثيراً للاهتمام بالنسبة لي، بحيث إنه سيكون من الصعب علي تصور ذلك الموقف عندما كنت في سن الثامنة عشرة. إذ، ربما كنت سأقول: سأبقى هناك. لذا، أشجع الفنانين الشباب الذي أعرفهم منذ وقت طويل على الذهاب إلى أوماها إذا كانوا لا يستطيعون العيش في نيويورك، حيث الحياة هناك رخيصة، والمكان لطيف للعيش مع غيرهم من الفنانين الشباب.

لم يضمن كورت أوماها مطلقاً في رواياته، على الرغم من أنه كان قاب قوسين أو أدنى للقيام بذلك. وقال لي: إن الرواية التي يعمل عليها الآن تتضمن شخصيات رئيسة نشأت في 1960، مثله. قال: لأسباب سرد الرواية، أنا في حاجة إلى أن يكونوا بالقرب من مدينة كبيرة، وكان يتصور أنهم قد يترعرعون في نيو جيرسي، حيث أعيش. ولكن بعد ذلك أدركت أنني أستطيع أن أتخيل أي شيء واحصل على التفاصيل الصحيحة والتي ستكون على ما يرام، كنت أودّ أن أعرف كيف يبدو الحال عندما يعيش المرء في ويلميت، في إيلينوي، في عام 1963 أكثر مما يمكن الحصول عليه عند العيش في مابلوود، في نيو جيرسي، في 1963. ولذلك، فإن كتابة ما تعرفه ليس قاعدة مطلقة، ولكن كتابة الروايات صعب جداً دون وضع نفسك مع التحديات الجديدة؛ لفهم ما

كانت عليه الحال عندما تكون على بعد أربعة أميال من نيويورك خلال أعمال الشغب عام 1968؛ فويلميت ليست أوماها، ولكنها نوع معين من مدن غرب الوسط من حقبة معينة.

من خلال برنامج ستوديو 360، تحدث كثير من الفنانين معنا عن إلهام الرسم العميق الذي يعود إلى حيث نشؤوا. فقد كان المصور وليام كريستنبيري، لما يقرب من خمسين عامًا، يسافر إلى ألاباما؛ لتصوير مباني المزرعة، والكنائس، والمقاهي على جانب الطريق في مقاطعة هيل، حيث كان يمضي أيام الصيف وهو طفل في مزارع جده وجدته. في حين ينحدر المخرج الكسندر باين، الذي حاز جائزة الأوسكار، مثل كورت، من أوماها. ولإعداد كثير من أفلامه، كان باين يعود إلى أوماها مرات عدة؛ لتصوير مناظر تبين الشعور في الغرب الأوسط، لم يسبق له أن شاهدها من قبل في أي فلم. أمّا الكاتبة شيماماندا نغوزي أديشي فعاشت في حرم جامعة نيجيريا في نسوكا خلال 1970 و 1980. في روايتها التي حازت جائزة الرواية الثانية؛ نصف الشمس الصفراء، تتخيل ما كانت عليه الحياة في نسوكا خلال الحرب الأهلية المريرة في نيجيريا، وهو الصراع الذي وقع قبل أقل من عقد من الزمان قبل ولادتها، ولكن عدد قليل من الناس ناقشه في حين كانت طفلة.

لا يعيش أي من هؤلاء الفنانين في المكان الذي ولد فيه، ومع ذلك يعود بهم خيالهم مرة بعد أخرى إلى حيث تكوّن هذا الخيال. وتقدم رحلاتهم إلى حيث ترعرعوا لمحطات حميمة عن تلك الأمكنة الحبيبة، يرافقها تفاصيل حية من الذاكرة يتلاعب بها الواقع المعاصر.

المصور وليام كريستنبري

المناظر الطبيعية من أيام الطفولة

«يعود عملي إلى الأمكنة نفسها مرة بعد أخرى، ويراقبها
تضمحل أو تتغير أو تختفي».

في إحدى صور وليام كريستنبري المعروفة جدًا، يقف بناء غرفة
واحدة منفردًا على حافة غابة الصنوبر. يغطي الطوب الأحمر الواجهة
هيكل البناء كله، بدءًا من الألواح الأرضية وحتى قمة السقف. تؤدي
أربعة سلالم خشبية متهاكة إلى الباب الأمامي، المغطى بالطوب
أيضًا. في هذه الصورة، يحتل البناء الإطار كله تقريبًا، ومثلما تحمل
ذاكرة طفولته عن المنزل، يُقَرِّم البناء كلَّ شيء من حوله. في حين تبين
صورة أخرى البناء من على بعد مئة متر عبر طريق عشبية، وهنا يمكنك
أن ترى حجم البناء الحقيقي الذي يقبع بين أشجار الصنوبر الشاهقة.

يطلق وليام كريستنبري على ذلك البناء بناء أحمر في غابة،
ولأكثر من ثلاثين عامًا، كان يزور مقاطعة هيل سنويًا، في ولاية ألاباما؛
لالتقاط صور البناء. قال: كنت دائمًا أرغب في العودة إلى المكان نفسه
من طرق مختلفة غير الطريق الرئيسة المقابلة له، لأجد ما يمكن
العثور عليه.

في عام 1974، على وجه الدقة، عثرت على هذا المبنى الصغير. ولسنوات كثيرة لم أكن أعرف وظيفته، أو الغرض منه. إنه هناك فقط. ولا يوجد شيء لوضعه في السياق الصحيح. حيث لا يوجد أي شيء من صنع الإنسان شيء بالقرب منه. حتى كان أحد الأعوام في منتصف الثمانينيات، وحيث كنت موجودًا هناك وجدت تلك اللافتة المعدنية الموضوعة على عمود من الفولاذ الصلب أمام البناء. كتب عليها الفائز 13. فكانت تلك فكرتي عن المكان. حيث كان المكان مركزًا للاقتراع؛ يأتي الناس إليه ليدلوا بأصواتهم في يوم الاقتراع بدلا من الذهاب مسافة خمسة عشر ميلاً على الطريق إلى مقر المقاطعة. وقبل ذلك بمدة طويلة، كان البناء مدرسة من غرفة واحدة.

كانت صور كريستينيري لبناء أحمر في غابة جزءاً من دراسته لعقود طويلة لمقاهي ألاباما، والحظائر، والمنازل، والكنائس. كانت تلمح صورته دائماً عن قصص غنية قد تخبرنا عنها تلك المباني لو كان بإمكانها الكلام. ومنذ أواخر 1960، قام وليام بزيارات سنوية إلى مقاطعة هيل؛ لالتقاط صور للمناظر الريفية: عاصفة من السحب فوق شجرة كمثرى تتدلى ثمارها فوق السياج المتداعية، ونبات الكودزو يغلف مبنى مزرعة قديمة، وعلامات طرق تآكلت من الرصاصات التي أطلقت عليها، وكنائس بيض في نهاية طرق تراثية طويلة تحدها الأشجار العالية. قال: في كل مرة أصل إلى هناك كل صيف، تكون هناك صور جميلة. وعادة ما أتحين الفرص للخروج إلى الريف لرؤية ما يمكن أن يوجد هناك . . . وغالباً ما أعود إلى الأمكنة نفسها مرة بعد أخرى، وأراقبها تضحل، أو تتغير، أو تختفي.

ولد كريستنبيري في توسكالوسا في ولاية ألاباما عام 1936. قال: وهناك حيث ما زال قلبي يسكن. ليس لدي شيء سوى ذكريات جميلة عن نشأتي في ولاية ألاباما. توسكالوسا مدينة جامعية، وهي مدينة كبيرة إلى حد ما، ولكن أجدادي من كلا الجانبين؛ عائلة كريستنبيري، وعائلة سميث، كانوا مزارعين، ولهم مزارع تقع إلى الجنوب من توسكالوسا، في مقاطعة هيل. اعتدت الذهاب إلى هناك في فصل الصيف، وقضاء أسبوعين في منزل عائلة كريستنبيري، وأسبوعين في منزل عائلة سميث. أصبحت مفتونًا بتلك المناظر الطبيعية والأشياء الموجودة فيها، ولا سيما العمارة المحلية، وكثير من التقاليد التي لا تزال موجودة هناك.

تتكشف صور مخيلة كريستنبيري عن مقاطعة هيل كأنها صور متزامنة، وليس كتفتح زهرة على مدى أيام عدة، ولكن لتحول مكان على مدى سنوات عدة. التقطت سلسلة إحدى مجموعات الصور القوية من المقهى كولمان، في غرينسبورو، ألاباما. التقط كريستنبيري أولاً صورة الواجهة الخشبية الأمامية، المتهالكة قليلاً من البناء على جانب الطريق عام 1967، وبوجود اللوحة الإعلانية المستديرة لشركة كوكا كولا فوق لافتة مستطيلة بيضاء كتب عليها مقهى كولمان بأحرف كبيرة. بعد عشر سنوات، كانت علامة كوكا كولا مستطيلة، ويغطي اثنين من الأبواب صفيحة من ورق بني ممزق، وقد طلي الجدار الأمامي بلون الطوب الأحمر، ما شكل تناقضاً صارخاً مع خلفية من الأشجار دكناء الخضرة والسماء الزرقاء. في وقت لاحق، كنا نشاهد المبنى يتفتت،

عامًا بعد آخر، لوحًا إثر لوح، حتى أصبح كل ما تبقى عام 1996 كومة من الخشب المكسر على جانب الطريق.

عندما كان طفلًا، أحب كريستنبري الرسم، وفي وقت لاحق، عندما كان طالبًا في جامعة ألاباما، أبدع لوحة تعبيرية كبيرة، ذات ألوان زاهية للمنازل المستأجرة والمقابر. قال: إن تلك اللوحات تبدو كأنها لوحات سوتين ودي كوننغ في اللوحة نفسها. للإرشاد والإلهام، التقط صورًا للبيئة باستعمال آلة تصوير براوني أعطيت لي هدية لعيد الميلاد.

في عام 1961، بعد حصوله على شهادة الماجستير في الفنون من جامعة ألاباما، قرر كريستنبري أن يجرب حظه؛ فنانًا في مدينة نيويورك. لقد كان ذلك العام هو العام الذي كان عليه التدرج في مهنته. لقد شغل ثماني وظائف مختلفة في اثني عشر شهرًا. قال: لقد حصلت على شهادة الماجستير في رسم اللوحات، ولكن لم أكن أريد أن أدرس. لقد قمت بكل الأعمال الممكنة، مثل بيع الملابس الرجالية في عرينتش فيليدج، وتنظيف كنيسة نورمان فتسنت بيل في الجادة الخامسة، وانتهى بي الأمر كاتب ملفات في مخزن جمع الصور في مجلة تايم لايف. ورأى ووكر إيفانز أنه من اللائق مساعدتي في الحصول على هذا المنصب.

يتذكر كريستنبري تمامًا أول لقاء له مع المصور العظيم ووكر إيفانز. قال: كنت في محل لبيع الكتب في برمنغهام عام 1960، وهناك على الطاولة، بالقرب من مكان دفع النقود، الكتاب الذي صدر حديثًا عن دار نشر هوتون ميفلن في بوسطن بعنوان دعونا نعظم مشاهير الرجال من تأليف جيمس أجي ووكر إيفانز. بدأت بتقليب الصفحات

الأولى من ذلك الكتاب، وكما تعلمون، كانت صور الكتاب وكتابات أجي متساوية. فلم تكن الصور رسوماً توضيحية. بل كانت واحدة من أفضل الأمثلة على التعاون بين الفنان البصري والفنان الأدبي.

أضاف: أدركت أنني أعرف بعض الأشخاص في صور ووكر إيفانز الضوئية (الفوتوجرافية). لم يكونوا من أجدادي، ومن عائلة الأم؛ عائلة سميث، ولكنهم كانوا يعيشون في مكان قريب. وكانوا يأتون إلى منزل جدي ومساعدة جدتي في الغسيل وأشياء من هذا القبيل. كانوا من أسرة فقيرة بيضاء البشرة. أعيد إصدار كتاب إيفانز وأجي عام 1960 الذي ذاع صيته عام 1941، حادثة ملهمة للرسام الشاب. وجد كريستبيري أن إيفانز كان أحد كبار المحررين في مجلة فورتشن، وعند وصوله إلى نيويورك، وجد الشجاعة للبحث عن هاتفه والاتصال به. بعد ذلك الاتصال الهاتفي أصبحا صديقين. ويتذكر كريستبيري قائلاً: كان السيد والسيدة إيفانز لطيفين جداً وداعمين لي.

في أحد الأيام، طلب إيفانز رؤية لوحات كريستبيري. إيفانز وزوجته قدما إلى منزلي المتواضع عند تقاطع الشارع السابع مع شارع لوري. قال ووكر: لقد ذكرت لي في إحدى المرات في أثناء حديثنا أنك أخذت مجموعة من اللقطات الملونة مرجعاً لهذه اللوحات. قلت: نعم، سيدي. قال: أود مشاهدتها.

يا إلهي، لقد كنت مرتبكاً جداً، أرجو المعذرة، فذلك ليست الكلمة الصحيحة، لم أعرف ماذا أقول. لكن كان ذلك من دواعي سروري، ولكنني كنت أيضاً متوترًا. ومن أجل ذلك، عاد إيفانز وزوجته مرة

أخرى. كنت أمتلك إحدى وستين لقطة من تلك اللقطات التي تمت معالجتها في الصيدلية المحلية، وقمت بتجفيفها بنفسى على قطعة من الكرتون أكبر قليلاً من الصورة، ومن محاسن المصادفات، وفرت قطع الكرتون بعض الدعم لها وبذلك لم تتلف.

كان لتقييم إيفانز لتلك اللقطات تأثير كبير في كريستنبري. لقد كنت أنا والسيدة إيفانز نتبادل الحديث، وقد نأى إيفانز بنفسه كلياً عن حديثنا. لم يكن يخطر ببالي أنه سينتهي من النظر إليها. وأخيراً، استدار نحوي وقال: أيها الشاب، هناك شيء ما في الطريقة التي تستخدم بها تلك الكاميرا الصغيرة. لقد أصبحت امتداداً مثالياً لعينيك، وأقترح عليك أن تأخذ ذلك على محمل الجد. لقد كنت مهتماً في التصوير، مثل اهتمامي بالفيزياء. وكانت محصلة ذلك الاهتمام صفراً في ذلك الوقت. لكنني كنت أصور الأشياء التي كنت أعرفها، والتي كنت أحبها، والتي أتعاطف معها، لا أكثر ولا أقل. أصغى الفنان الشاب باهتمام لنقد إيفانز، وبدأ التشديد أكثر فأكثر على التقاط الصور.

في عام 1962، غادر كريستنبري نيويورك، وارتحل نحو الجنوب مرة أخرى، ليصبح أستاذاً مساعداً في جامعة ولاية ممفيس في ولاية تينيسي. بعد سنوات قليلة، في عام 1968، تم التعاقد معه ليصبح مدرساً في كلية كوركوران للفنون. لذا، انتقل هو وعائلته إلى واشنطن العاصمة، حيث ما يزال يعيش هناك منذ ذلك الحين. كثيراً ما سُئل عن سبب اختياره عدم العيش في ولاية ألاباما، المكان الذي أسر خياله وقلبه وروحه. لكنه كان يجيب: من الضروري أن غادر المكان. يقول:

شعوري أنني لو كنت ما أزال أعيش في ذلك المكان، لا أعرف أكنت سأراه بذلك الوضع الذي أراه فيه الآن؟

كان معرض كلية كوركوران أول معرض يعرض لقطات كريستينيري، عام 1973. سمع ووكر إيفانز عن المعرض، وقال كريستينيري إنه اتصل به هاتفياً قبل يوم واحد ليسأله عن هذا الموضوع. قال: أعلم أنك مهتم بذلك المعرض، فهل سيكون هناك كتيب عنه؟ قلت: لا سيدي، ولكن سيكون هناك منشور لطيف جداً عن المعارضات. ستكون هناك صفحة مطوية من الصور الملونة. فقال، سأشعر بالألم والأسى إذا لم يطلب مني كتابة أي شيء. حسناً، كاد أن يغمى علي عند سماعي ذلك. بطبيعة الحال، لم أكن أنوي سؤاله كتابة أي شيء. لخص ما كتب عن كل صورة في السطر الأخير وقال: كل واحدة منها قصيدة. لم أكن أتوقع أي ثناء أفضل من ذلك. فقد كنت أرى قدرتي على التصوير الفوتوجرافي، وأرى جميع عملي محاولة لإيجاد نوع من اللوحات البصرية.

لكل صورة من صور كريستينيري موضوع، ولكن نادراً ما لمح الناس تلك الموضوعات في صورهم. وبدلاً من ذلك قيل: هو يصور ما قام به الناس، وما بنت أيديهم، فقد صور؛ توعم أبراج الكنيسة البيضاء المشرقة المتماثل في سبروت، ألاباما؛ ومستودعاً كبيراً في نيويورك ذا سقف يشبه قبعة الساحرة، ورسم نفس المساحات الخضراء المتلاشية والعشب الجاف؛ والسحب البيضاء في سماء زرقاء معلقة فوق نباتات الكودزو تنتج أوراقاً مثل الفراء تلتف حول مبنى في غرينسبورو،

وتلتهمها ببطء. لا تزال الألوان حية، وتتركز الهياكل في الإطار مثل الوجه الحزين للغلاف الجوي.

هذه هي الصور الأيقونية للقلب الزراعية ذات الحزام الأسود في ألاباما، ولكن تجنبت صور كريستنبيري باستمرار تلك الصور النمطية. فكانت لوحاته في أغلبها عن الطلاء الفيروزي الذي ذوى من على سيارة قديمة، وضوء الجنوب الشاحب الساقط على سقف حمر، كما لو أنها دراسات من مشهد مقاطعة هيل.

أوجد كريستنبيري أيضا تماثيل لبعض المباني التي يحبها. وكان يجسد مع هذه التماثيل ثلاثية الأبعاد ذاكرته عن مكان محدد، ويضع كل هيكل مصنوع من الخشب والمعدن والطلاء، على سرير من التربة الحمراء التي كان يجمعها من ألاباما في أثناء رحلاته. وعلى طول الطريق، كان يقنع أيضا المزارعين وأصحاب المحال التجارية لإعطائه لافتات المحال التي كان يحب تصويرها. قال: كنت في معظم الأوقات أسأل صاحب المحل، أيرغب شخص ما في الوقوف إلى جانب اللافتة؟ لذا، كنت دائماً متردداً في إطلاق مجموعة على تلك الصور، لكنني جمعتها مع الوقت. وهذا ما أسميه جماليات الشيخوخة. كيف ستؤثر العناصر الطبيعية مع الوقت في لافتة كوكا كولا، أو لافتة أفضل السعوط، أو أشياء مثل ذلك. تمتلئ جدران ستوديو كريستنبيري الذي يشغله في واشنطن العاصمة بهذه اللافتات، وكان غالبا ما يعرض الصور والمنحوتات، واللافتات على الطريق معا، مقدماً للمشاهد لمحة عن رحلته من الإلهام للموضوع والتباين.

لم يحب الجميع ما اختار كريستبيري تمثيله. قال: يعتقد بعض الناس أن ما أقوم به من خلال آلة التصوير والنحت والرسم نوعًا من النقد الجارح لولاية ألاباما. هذا ليس صحيحًا. إن الجزء الأكبر من عملي هو احتفائي بها. ولكن يقول بعض الناس: لماذا يحب مثل هذه الخردة القديمة؟ لماذا لا يصور بعض تلك القصور ما قبل الحرب؟ إنها جميلة جدًا. ولكني أعتقد أيضًا، إنها مثالية جدًا.

يجد كريستبيري الجمال في المباني اليومية في ألاباما. ومع ذلك، فهو لا يخشى أن يتناول أيضًا الجانب المظلم للمناظر الطبيعية، وكان قد عمل لسنوات عدة على سلسلة عن جماعة كوكلوكس كلان. وكان أول لقاء له مع كلان عندما كان لا يزال يعيش في توسكالوسا، حيث أقنعه أحد الأصدقاء للذهاب معه لمشاهدة اجتماع كلان الليلي في محكمة توسكالوسا. وبسبب عدم وجود كثير من الحضور، فقد تمكن من التجوال داخل المبنى، الذي يبدو أنه كان فارغًا، على الرغم من وجود الأضواء، واشتعال النيران في داخله. في الطابق الثالث، التقى مصادفة مع أحد أعضاء المنظمة في رداء كامل وغطاء للرأس. قال: عندما وصلت إلى أعلى الدرجات، لم يستدر برأسه أو جسده. ولكنه أدار عينيه نحوي ورمقني في وجهي. لم أر مطلقًا أي شيء في حياتي أكثر إثارة للخوف من تلك العينين الصارختين من خلال شقوق محجر العين. تسمّرت في مكاني، ولم أتقدم أي خطوة أبعد من ذلك. هبطت تلك الدرجات وخرجت من المبنى.

قال: بدأت على الفور بسلسلة من الرسوم للتعبير عن الإرهاب والاشمئزاز الذي شعرت به ورأيته. بعدها، بدأ بنحت التماثيل، وتلبس دمي باربي أردية مصنوعة من الحرير ملابس الكلان. بعد سنوات قليلة، وعندما تكونت الشركة التي صنعت G.I جو وأتت بنماذج دمي جديدة مع أطراف مفصلية، اشترى عشرين دمية منها، لاعتقاده أنها قد ستكون بديلاً لرجال كلان أفضل من دمي باربي. يقول: لم تستطع أمينة الصندوق إخفاء فضولها؛ فقالت: سيدي، نحن نقرب من عيد الميلاد، فهل لي أسألك ما تتوي القيام به مع عشرين دمية من دمي G.I. جو؟ فقلت: سيدتي الشابة، لو قلت ما أنوي فعله فلن تصدقيني. لقد صمم كريستبيري جلايب لها خاطها أصدقاء له، وقد ألبس كل دمية لتبدو شخصية صغيرة مخيفة من دمي GI جو لرجال كلان. وبمرور الوقت، انتقل هو وأسرته إلى واشنطن العاصمة، وقد صنع هناك لوحة تتكون من مئتي دمية تمثل رجال الكلان.

قال كريستبيري إنه شارك عام 1968 في إضراب عمال مهفيس للصرف الصحي، الذي حدث قبل مقتل الدكتور مارتين لوثر كينغ. لكنه يعترف، مع بعض الأسف، أنه لم يكن يوماً ما من المتظاهرين أو المؤازرين. لقد اختار كريستبيري التصارع مع معارك العنصرية في ولايته من خلال صنع تجربة عميقة معها من خلال هذا العمل. لم تشاهد أعماله مدة طويلة كونها أعمالاً خاصة، ولكن عندما عُرضت، كانت بعض الردود، عدائية، وبعضها الآخر داعم. وبعد ذلك، ما هي إلا

مدة قصيرة، سرقت أعماله جميعها من الاستوديو المخصص به في واشنطن. ولم تعد إلى الظهور بتاتا.

قال كريستنبيري: لم يكن هناك أي تخريب؛ كان الباب مقفلاً بقفل احتياطي، وكان المكان غرفة خارج منطقة العمل في الاستوديو حيث كنت قد وضعت تلك الأعمال. لم أكن أذهب إلى تلك الغرفة ما لم أكن راغباً في إضافة قطعة جديدة، أو الحصول على شيء لإخراجه من الخزانة. في الأول من يناير عام 1979، فتحت الباب، فلم أستطع تصديق عيني؛ فالعمل اختفى دون وجود أي أثر لسرقته. كنت لأفهم لو عُثِرَ بها وخُربَت، أو بُعِثَت حول المكان، أو حُطِّمَت. كان من الواضح أن شخصاً ما سرقها. وما كان يخيفني حقاً أنه على الأرجح من الأشخاص الذين أعرفهم؛ لأنهم كانوا يعرفون عاداتي. وكانوا يعرفون أنني لن أكون موجوداً هناك في الأول من يناير. أقول: إنهم؛ مع احتمال أن يكون السارق شخصاً واحداً فقط، ولكنني أظن أنهم كانوا أكثر من واحد. وما كان يخيفني أنه شخص أعرفه، وكما قلت: لا أعتقد أنه كلان.

أخافت السرقة كريستنبيري، وكذلك زوجته وأطفاله الصغار. لكنه استمر في متابعة هذا الموضوع، وقد دافع عن أعماله القائم على رعاية المعرض في الجامعة، وهو شخص يدعى والتر هوبس، الذي كان أول من يعرض صوراً كريستنبيري في كوركوران. كما أعد هوبس معرضاً للمنحوتات والرسوم في جامعة رايس في هيوستون عام 1982. وقد عرضت أعماله مرات عدة منذ ذلك الحين، في غرفة صغيرة مكتظة بالدمى الكاملة المرتدية الموضوعة على ظهور الخيل، وراء

القضبان، وفي تواييت. وكان بعضها مربوطًا بأسلاك شائكة، وبعضها الآخر مغطى بالشمع المنصهر. وكان كل شبر تقريبًا من مساحة الجدار يحمل رسومًا ومنحوتات كلان المعدنية والبنادق، والصلبان المعقوفة. كان كريستنبيري يطلق على تلك الغرفة غرفة كلان.

وأضاف كريستنبيري قائلاً: إنها أعمال صعبة، ومن المفترض أن تكون كذلك. ولكن لم يكن أي منا مستريحًا في أثناء وجوده هناك. يبقى العمل مثيرًا للجدل، حيث يدعي بعضهم إنه يمجد كلان. في حين يقول آخرون، مثل مراسلة الواشنطن بوست، تيريزا ويلز: إننا دهشون، ليس لأنه يمثل تفاهة الشر، ولكن من السخف القيام به وتذكيرنا بأعمالهم. يرد كريستنبيري فيقول: إن قصدي هو إثارة النقاش. فلقد انتقدت حتى للقيام بذلك. ولكن حجتى هي: كيف يمكنني غض الطرف عن التحيز العنصري والظلم؟

بعد مدة وجيزة من حادثة السرقة، حلم كريستنبيري أنه رأى مبنى أبيض شاهقًا، ذا سقف شديد الانحدار، مبني على الطريق الخلفي في ولاية ألاباما. أدى هذا الحلم بكريستنبيري أن يبدأ سلسلة سماها مباني الحلم، وكانت عبارة عن هياكل بيضاء عالية الارتفاع، في أعلاها أبراج ممدودة. وخلافا لغيرها من منحوتاته، التي كانت مستمدة من المباني المألوفة على نحو ملموس، ومن خلال الصور التي التقطها، استمد هذه الأبراج مباشرة من خياله. قال: في وقت لاحق فقط، أدركت كم كانت تلك الأبنية تشبه تلك القطع التي كان يضعها مقنعو كلان على رؤوسهم. ومع ذلك، فإنها أيضًا تدخل ضمن

المناظر الطبيعية التي يتذكرها من ألاباما، وهو المكان الذي عاش فيه معظم حياته.

زار وليام كريستبيري برنامج ستوديو 360 أوائل صيف عام 2006، عندما كان يقوم معهد سميثسونيان بدراسة مسحية للصور التي التقطها، واللوحات، والنحت، وكان لديه معرض كبير في نيويورك. في حين كان كل هذا الاهتمام يدور حوله في المدن الكبيرة، قال إنه كان مشغولاً في التخطيط لرحلته المقبلة إلى مقاطعة هيل. وأضاف: لقد قمت بتلك الرحلة كل سنة، سنوياً، دون أن أتغيب عن ذلك ولو مرة واحدة منذ عام 1968. كنت مدة طويلة أقوم بها مع أطفالي لأنني كنت أحبهم لرؤية أجدادهم. أما الآن وقد كبروا، فإنني أقوم بالرحلة بنفسي. إنها تبعد مسافة ثمانمئة وستة كيلومترات عن توسكالوسا، إضافة إلى خمسة عشر أو عشرين كيلومتراً أخرى للوصول إلى مقاطعة هيل. يجب أن أعترف، أنني قلت هذا العام أول مرة: هل يجب علي تغيير طريقة الذهاب؟ من الصعب الطيران، وحمل كل تلك المعدات، لا سيما بوجود كل احتياطات الأمن. لكنني مصر على الذهاب على الرغم من ثقل الحامل الثلاثي. ولكنني سأذهب إلى هناك مع نهاية شهر أغسطس. أنا مصرّ على هذا التقليد، وسأقوم بالتقاط صور المبنى الأحمر في الغابة سنوياً.

SPARK

المخرج ألكساندر باين

إيجاد الشعور بالمكان والإحساس به

«كنت متعطشاً لرؤية بعض الصور من حياة الغرب الأوسط على الشاشة».

قال كورت: لم يكثرث الكسندر باين كثيراً بالطبقة المتوسطة الأمريكية في مسقط رأسه في أوماها من خلال فلمه أباوت شमित الذي أخرجه عام 2002. وعندما زار باين برنامج ستوديو 360، بعد مدة قصيرة من عرض الفلم أول مرة، اعترف أن هناك كثيراً من البساطة في الفلم بالنسبة لأوماها. لكنه أضاف: هذا لا يعني أنك لا تحبها أقل بسبب ذلك.

كان فلم الكسندر باين أباوت شमित هو فلمه الثالث الذي أخذت مناظره في أوماها، على الرغم من أن حوادث الكتاب الذي بني عليه الفلم كانت قد وقعت في مدينة نيويورك، والهامبتون. لماذا أوماها؟ قال باين: إن الجواب الذي أعطيه كلما سئلت هذا السؤال من قبل هو: هل كنتم ستسألون السؤال نفسه لكل من سبايكلي، ومارتن سكورسيزي، وودي آلن: لماذا لم تصوروا أفلامكم في نيويورك؟ أو كوينتين تارانتينو، لماذا صوّر فلمه في لوس انجليس؟

وأضاف: مدينة نيويورك هي المدينة التي ولدوا فيها وترعرعوا. أما أنا، فقد ولدت وترعرعت في أوماها، وقد تصادف أن قررت، كما هو الحال مع كثير من الكتاب والفنانين، وبالتأكيد في بداية حياتهم المهنية على الأقل، إن كانت لي الرغبة في الاستكشاف والتعبير عن شيء ما يتعلق بالمكان الذي نشأت فيه، وحيث كان لدي أقرب الناس والأصدقاء. فأنا مخرج، وأنا من أوماها، وفي وقت مبكر من مسيرتي كنت أرغب في عمل شيء ما عن أوماها.

أراد باين أيضا تصوير جوانب من حياة الغرب الأوسط حيث لم ير أي فلم يظهرها على الشاشة. وأنا أفكر أيضا، في الغرب الأوسط، وماذا تعني تلك الكلمة؟ إنها تعني كل شيء، وهي تعني لا شيء أيضا. كثيرا ما شاهدنا في الأفلام الأميركية حقول الذرة الجميلة المضاءة بنور الشمس، وامرأة تخرج من بيت المزرعة وتتأمل حقول الذرة، فيما يحضر الرجل يسوق الجرار. أنا أقوم بتصوير ذلك، وهذا عمل سخيف بعض الشيء، ولكن تعلم ما أتحدث عنه. ولكن ماذا عن الغرب الأوسط، كيف سيكون المنظر عند قيادة سيارة وإطلاق النار على لافتة الشارع الرابع والعشرين والبحيرة في أوماها؟

لا يوجد هناك إطلاق النار من السيارة في فلم أباوت شميت، ومع ذلك يصور الفلم جوانب من المدينة قد لا تكون مألوفة لأي شخص من خارجها أو من خارج الولاية. يبدأ الفلم بتصوير لقطة للأفق البعيد، ثم يسلط الضوء بسرعة على ناطحة سحاب، كتب عليها كلمة الخطابون بحروف ضخمة بالقرب من القمة. وعندما كانت هذه

البناية أعلى بناية في أوماها، كان برج الشركة العالمية للتأمين معلم المدينة المألوف. هي أيضاً المكان الذي وقف أمامه وارن شميدت (الذي قام بدوره جاك نيكلسون) ينتظر الدقائق الأخيرة من اليوم الأخير من عمله في البناء. قال: يلعب جاك دور الخبير بشؤون التأمين الذي يتقاعد من الشركة العالمية للتأمين، أوضح باين: عند تقاعده، لا يحس بشعور الفخر والرضا؛ وبدلاً من ذلك يشعر أنه مجرد من كل شيء تماماً. وأنه غريب، ويعيش في أزمة ومكتئب جداً. الفلم هزلي عن الأسابيع التي تتبع حالة اكتئابه.

إنها هزلية غير محتملة، ولكن يجد باين المرح في متاعب شميت، ويوجد إحساساً بالمكان من خلال تفاصيل صغيرة تساعدنا على تعرّف الموقع مثل: خريطة مؤطرة لولاية نبراسكا معلقة على الحائط فوق مكتب شميدت في منزله، وصور الماشية تسير بحذر بالقرب من المطعم حيث يقام له عشاء الوداع، ومدّ أحرف العلة في حديث سكان الغرب الأوسط، وإسقاط حرف G في أثناء تقديم أصدقائه العزاء له بعد وفاة زوجته، عندما يقولون إنهم prayin بدلاً من praying . قال: أنا شديد الشغف بالفن والأفلام التي ترتبط بمكان ما، واستطرد: المتعلقة بالحياة الفعلية التي نعيشها. لقد استحضر باين أوماها من خلال أصغر العناصر والتفاصيل، مثل صوت إغلاق الباب بسبب العاصفة. حيث تسمعه مرتين أو ثلاث مرات في أفلام شميت، وفي كل مرة أسمع باب العاصفة يغلق، أتذكر طفولتي وصوت باب عواصف الربيع وهي يغلق. قد تكون الإشارات أشياء صغيرة تكاد لا تذكر مثل صوت الباب، لكنها ذات مغزى.

حتى طقس أوماها المتقلب له دور رئيس في نظره. ففي بداية الفلم، عندما كان شमित وزوجته يغادران المطعم حيث تناولوا طعام عشاء تقاعده، ضرب المطر زجاج سيارته الأمامي، وكانت السماء طوال الفلم ملبدة بالغيوم وقاتمة. وهذا منظر مألوف لسكان أوماها. قال باين: إن العواصف تجعل تصوير الفلم في أوماها عملاً فيه كثير من التحدي. وأضاف: ولكن عندما ترى الطقس على الشاشة من خلال الفلم، تجد أنه لطيف جداً. نحن دائماً سعداء بذلك، وبخاصة عندما أصبحوا أنا، ومدير التصوير، ومصمم الإنتاج، ونجد السماء ملبدة بالغيوم، والجو مكفهراً، والرياح عاصفة، لا نعرف تماماً كيف سيكون الطقس.

إلا أن ذلك ليس مشكلة مستمرة. فعندما ترى الطقس العاصف، والأشجار تتمايل بسبب الريح الشديدة على الشاشة، في حين يتحدث الناس عن شيء مختلف تماماً. إنها مناظر لطيفة.

وبصرف النظر عن الطقس، قال باين: إنني أجد من السهل تصوير أفلامي في أوماها؛ لأنك لن تحشر في الاختناقات المرورية الضخمة. وحتى أوماها بحجمها الكبير الآن، لا يزال بإمكانك المرور عبر المدينة كلها في غضون خمس وعشرين دقيقة تقريباً إذا كنت تعرف كيفية فعل ذلك. ولما كنت المخرج الوحيد الذي يقوم بالتصوير هناك، يصبح الحصولُ على تصاريح مواقع التصوير من الشرطة، والتعاون مع المدينة، والتعاون، مع أصحاب مواقع التصوير سهلاً. لم يكن الأمر كذلك في بادئ الأمر. فعندما صوّرنا سيتيزن رووث كنت أنا ومصممة الإنتاج جين ستيوارت ندق على الأبواب، ونحن لا نزال نحاول تحديد المواقع.

حدث في بضع مرات ونحن نصور فلم سيتيزن روث، أن كان شخص آخر يصوّر فلمًا في أوماها، فما كان من أصحاب الموقع إلا استدعاء الشرطة لإخراجنا من الموقع. لا بدّ من أن هناك حيلة ما؛ حيلة جنائية. ولكن الآن، بعد تصوير فلم إيليكشن، وبينما كنا نصوّر أبواب شميت، كتبت الصحف أن جاك نيكلسون قادم للمدينة، كنا ندق على الأبواب ونقول: مرحبا، نود التصوير في هذا المنزل. فيكون الردّ: رجاء تفضلوا واحصلوا على بعض القهوة.

ومن أجل تصوير أبواب شميت، وجد باين في أوماها بيتًا من طابقين، مبني من الطوب الصلب يصلح لتصوير الفلم، حيث يتمتع بخلفية قديمة من الأزهار، وحديقة أمامية منحدرية، وطائرة دون طيار تطير بصورة مستمرة فوق رأس مشدّب الحشائش في مكان بعيد عن المنزل، وحيث يمكن أن يوجد في أي مكان في الضواحي في الولايات المتحدة الأمريكية. كانت زوجة شميت؛ هيلين، تقطع الدجاج على لوح الجزار في مطبخها غير المرتب بعض الشيء، في حين يفرز شميت البريد فوق مكتب خشبي كبير في غرفة مجاورة. وعندما يذهب إلى مكتب البريد لإرسال رسالة، تكون شوارع المدينة مزدحمة بمحالّ ديري كوينز وصالونات الحلاقة وتصفيف الشعر.

لم يكن باين راضيًا عن التغييرات النوعية في مسقط رأسه. قال: كأن هذه البلدة بأسرها قد أصبحت خلفيات لأفلام فلينستون، وأفلام حنا وباربرا الكرتونية. وأضاف: حيثما ذهبت، وفي أي شارع في هذا البلد، ستجد محالّ كوسكو، وبيرغر كينغ، وستاربكس، إنها حقًا

فضيحة؛ وحتى في مكان مثل أوماها. اجمع بين هذا الوضع ومؤسسي المدينة، الذي لم يفكروا ولو مرة واحدة في هدم المباني القديمة. أنا لن أنكر أن المدينة تتمتع بالحيوية، وأنها كائن حي ينمو ويتطور ويتغير باستمرار. هذا صحيح، ولكن ترتبط العمارة جيداً، بطريقة قوية بالشعور بالتراث. فمثلاً، تعدّ السوق القديمة في وسط أوماها نقطة الجذب السياحي الأولى في ولاية نبراسكا. لقد عاش الفنانون والموسيقيون، وعملوا العقود في المستودعات التي كانت حاسمة في حياة أوماها في وقت مبكر، عندما كانت مفترق طرق للسلع التي تنتقل عبر البلاد عن طريق النهر والسكك الحديدية. وأضاف: إنها جزيرة صغيرة من المباني القديمة المتبقية في بحر من التراث المعمار المهدم. لقد نسينا ماضينا بسرعة، ولكننا في حاجة إليه للشعور بالهوية، وكي نعطي للآخرين فكرة عما كنا عليه.

في أفلامه الأولى، يظهر باين علاقة حميمة مع أحياء أوماها المتنوعة؛ ففي فلمه، إيليكشن، يتتبع مجموعة من طلاب المدارس الثانوية من خلال تجوالهم في الضواحي الجديدة، حيث لا تزال البيوت الحجرية الضخمة في طور البناء؛ كما تتجول الشخصية الرئيسية في فلم سيتيزن رووث فوق شارع فوق أحد التلال غير معبد جيداً لتتبع أطفالها المنفصلين عنها، وهم يلجئون إلى منزل أخيها من خلال باب من الشبك المقطّع. قال: أستطيع جعل تلك القصص أكثر شخصية بالنسبة لي قبل وضع مكانها في أوماها؛ لأنني أريد الحصول على شعور الوسط الصحيح للحوادث. طلب إلى فيليني في مناسبات عدة

الحضور إلى أمريكا لتصوير الأفلام. قال في إحدى المناسبات: حسنًا، أنا لا أعرف كيف يقودون السيارات هناك، وأنا لا أعرف كيف يدخنون سجائرهم هناك، كما لا أعرف على أي جانب من الشارع يسيرون هناك. ولكن أعرف كيف يفعلون كل ذلك في روما، وأعتقد أنني في حاجة إلى الشعور بالراحة عندما أحصل على التفاصيل الحقيقية. وأود أن تكون تلك العملية صحيحة في أي مكان كنت. وقد حدث أن ولدت في أوماها.

أوماها هي الموقع الرئيس لفلم أباوت شميدت، ولكن الفلم هو أيضا قصة غير محتمل حدوثها على الطريق. وعند منتصف زمن طول الفلم تقريبًا، يترك وارن شميدت أوماها، ويقود سيارته عبر السهول المنبسطة من ولاية نبراسكا؛ من أجل الوصول إلى دنفر لحضور حفل زفاف ابنته. شعر مخرج الفلم بسعادة غامرة. وأضاف: هذا أعطاني الفرصة، أخيرًا، للتجوال في جميع أنحاء ولاية نبراسكا والتعرف إليها بصورة أفضل. تقع نبراسكا عند الحدود الشرقية، وعدد قليل من سكان ولاية نبراسكا يعرفون حدود الولاية جيدًا. إنها تشبه بعض الشيء ولاية نيويورك وبقية البلاد. إنها مثل أوماها وباقي الولاية.

كان باين سعيدًا بما يحتمل أن حققه عن الغرب الأوسط في أفلامه الأولى، وقال إن أحد الصحفيين كتب عنه أفضل مديح، يراه في نهاية المطاف مجاملة بشأن فلم أباوت شميت. كان يتحدث عن نقطة واحدة من الفلم، وقال: أعطتني تلك النقطة الوحيدة في الفلم انطباعًا بأنني أشاهد فلمًا وثائقيًا جيدًا. وأعطتني اللغة لأشرح للمتعاونين الآخرين، في المستقبل، الناحية الجمالية التي قد أكون أبحث عنها، التي يمكن

أن تتجاوز الأسلوب. قد أكون أصور فلمًا عن الغرب، أو فلمًا عن الخيال العلمي، فذلك لا يهم حقًا، ولكني كنت أقول للناس: ها هي القصة، وها هو مكان حدوثها، وسنصوّر فلمًا وثائقيًا جيدًا عنها، وهذا النوع هو ما كنت أبحث عنه. وأشعر بطريقة أو بأخرى أنني على استعداد للقيام بذلك، ولا سيّما بعد أن صوّرت الأفلام الثلاثة الأولى في أوماها.

مع كل محبته ومودته العميقتين تجاه المدينة التي ترعرع فيها، كان باين على وشك التغيير عندما زار برنامج ستوديو 360 عام 2002. فقد أخبرنا قائلًا: إنني في شوق غامر فعلاً لمغادرة أوماها مدة من الوقت، ولكنني ما زلت أملك شقة هناك. أما من حيث التصوير، فأنا أحب أوماها، وقد استمتعت بالتصوير هناك، وأعتقد أن فلم أباوت شमित قد بدأ أخيرًا بالتقاط شيء بعيد المنال، وهو الإحساس بالمكان. ولكنني أيضا أربط اللغة والثقافة في الفلم، والسفر هو السجادة السحرية الرائعة التي يمكنك استخدامها لفعل ذلك. أريد أن أمضي قدمًا واستكشف أمكنة أخرى. وأشعر أنني أصبحت معّدًا إعدادًا جيدًا في محاولة تمثيل الواقع من خلال عملي في أوماها.

بعد زيارته برنامج استوديو 360، قام باين بالمغامرة خارج حدود نبراسكا؛ من أجل القيام برحلة أخرى على الطريق؛ تتناول الرواية رجلين في منتصف العمر، يرتحلان عبر ولاية كاليفورنيا المشمسة؛ بحثًا عن العصائر. والبحث عن أنفسهم. أطلق على الفلم اسم سايدويز على جانبي الطريق. وقد فاز فلم باين بأول جائزة أوسكار.

الروائية شيماماندا نغوزي أديشي

إحياء الماضي

«لقد نشأت في ظل الحرب».

بداية، نحن نرى شوارع نسوكا، نيجيريا، من خلال عيني أغوو؛ صبي في الثالثة عشر من العمر، في رواية شيماماندا نغوزي أديشي نصف الشمس الصفراء . سافر أغوو أميالا طويلا من قريته؛ ليصبح خادم البيت لأستاذ في جامعة نسوكا. وبينما كان يدخل إلى المدينة، كان يتمتع بأحاسيس هذا المشهد غير المألوف، ومستشعرا حرارة سطح الشارع من خلال باطن حذائه الرقيق، ورائحة الزهور الجميلة التي تكتنف مدخل منزل سيده الجديد، والفراشات ترفرف فوق العشب الأخضر في ضوء الشمس. على عتبة الباب، أراد تلمس جدران المنزل الأسمنتية قبل أن يدخل، ولكنه لم يفعل، فقد كان شديد الفضول لمعرفة كيف يختلف ملمسها عن ملمس الجدران الطينية لكوخ والدته التي لا تزال تحمل بصمات أصابعها. وعندما أصبح في الداخل، دهش أغوو من الأرائك التي سيجلس عليها، والأرض الناعمة الزلقة الملمس التي سيلمעה، والستائر الرقيقة التي سيغسلها.

ترعرعت شيما ماندا نغوزي أديشي في بيت كبير جدا مثل هذا البيت. قالت: كانت الأرضيات دائمة البرودة، ما كان يوفر شعورًا لطيفًا، وكانت الأرضيات مدهونة بطلاء لون العناب الغامق. إنه نوع المنزل الذي يتوقع المرء أن يبنيه الأكاديميون البريطانيون عندما ينشئون جامعة في الجزء الاستوائي من العالم. انتقلت عائلة أديشي إلى منزل من طابقين عام 1982، عندما كانت أديشي في الخامسة من عمرها، وذلك بعد أن عين والدها، أستاذ الرياضيات، نائب مستشار جامعة نيجيريا. كان البيت الذي يقع على شارع مارغريت كارترايت في منطقة فاخرة من الحرم الجامعي، كان يضم حديقة واسعة مزروعة بأشجار المانجو، والكمثرى، والكاجو. كان في البيت خمس غرف، وسادسة للدراسة، وأخرى للمعيشة كبيرة جدًا، إضافة إلى منطقة كبيرة مخصصة لتناول الطعام كذلك. كان الدرج كبيرًا جدًا وفخمًا، وكان يقبع خلفه مخزن صغير يخزن فيه جميع أنواع القطن والأشياء الأخرى، والذي كان يؤدي إلى مطبخ كبيرة جدًا. وكان الشيء الأكثر إثارة للدهشة في هذا المنزل هو الدرج؛ فخمًا، وجديرًا بالاحترام، لدرجة أن أديتشي شعرت بالرعب من المشي عليه للصعود إلى غرفة النوم التي تشاركها مع أخوتها في الطابق العلوي، في أول ليلة تبित فيها في المنزل. وفي غضون بضعة أيام، كانت تنزل على (الدرابزين) إلى الأسفل فوق الوسائد مع بقية الأطفال.

كان المنزل على شارع مارغريت كارترايت، حيث كانت أديشي في سن السابعة، وحيث كتبت أولى القصص الصغيرة لوالدها. بعد

ثلاث سنوات، جلست إلى مكتبة والدها، المغبرة الفخمة، في الطابق العلوي لكتابة أول كتاب. قالت: تصورت أنني كنت كاتبة عندما كنت في الخامسة عشر؛ لأنني كنت أكتب الشعر السيئ. وحتى في ذلك الحين كنت متفانية جدًا. كنت أكتب تلك القصائد، وأبحث عن عناوين المجلات لإرسالها لها. كنت أطلب إلى والدتي عمل نسخ من الأشياء لي عندما كانت تذهب إلى العمل. نشرت أعمالها في المجلات النيجيرية قبل تخرجها في المدرسة الثانوية.

عندما بدأت دراستها الجامعية، اختارت أديشي المواد والدروس التي هي في حاجة إليها للالتحاق بكلية الطب. قالت: كان من المتوقع أن أصبح طبيبة؛ لأنني كنت متفوقة جدًا في المدرسة. وكان هذا توقع الناس العام من الذين يبدعون في المدرسة؛ إما أن تصبح طبيبًا أو مهندسا، إذا كنت صبيًا، أو محامياً، في أقل تقدير. لذلك جارت ما هو متوقع مني، على الرغم من كل ما كنت أرغب فيه؛ الكتابة. في التاسعة عشر، وبمباركة والديها، أنهت دراسة الطب، وتركت منزلها وشارع نسوكا متوجهة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث التحقت بكلية ولاية كونيتيكت الشرقية. قالت: كانت حياتي كلها، حتى غادرت نيجيريا، موضوعها ذلك البيت. وعندما عدت إلى نيجيريا بعد تخرجي في الجامعة في الولايات المتحدة، كان علي العودة إلى المنزل نفسه. ببساطة، لقد أحببت ذلك المنزل.

كان لذلك البيت تاريخ أدبي أيضًا. فقبل انتقال أسرة أديشي إليه، كان منزلاً للروائي النيجيري تشينوا أتشيبى، مؤلف رواية 1958 المؤثرة

أشياء تتداعى، تصوّر الحياة الاستعمارية في بلاده. قالت: أن يعيش تشينوا أتشيبى في ذلك المنزل يبدو عادياً إلى حد ما، فالناس يعيشون في بيوت عاش فيها قبلهم آخرون، وهذه هي الطريقة التي تعمل من خلالها الحياة في حرم الجامعة. وحتى قبل نشر كتابي، وإعلام ناشري ومحرري عن ذلك بقليل، قلت له: كان من المثير للاهتمام أن أعيش في هذا البيت، وهذا مهم جداً. عندها فقط أدركت أنه مهم جداً أن أعيش في البيت الذي عاش فيه تشينوا وعائلته. ضحكت أديتشي عندما واصلت الحديث قائلة: عندها فقط بدأت أفكر في القصص التي يمكنني كتابتها لتحسين مسيرتي المهنية عن كيفية همس أرواح الأديب تشينوا أتشيبى لي في الليل عندما استيقظت لاستخدام الحمام.

وأضافت: حقاً، في هذا الوقت أصبح تشينوا أتشيبى كاتباً مهماً جداً بالنسبة لي شخصياً. لقد أصبحت أحب أعماله حباً عميقاً وأقيمها. لقد نشأت وأنا أقرأ كثيراً من كتب الأطفال البريطانية، ولم أدرك أن الناس مثلي، وفتيات إجبو الصغيرات من شرق نيجيريا، يمكن أن يصبحن كاتبات في الأدب، وفي قصص الخيال، حتى قرأت رواية أشياء تتداعى. إنني أعتقد حقاً أنها قد غيرت طريقة نظرتي إلى ما يمكن أن يفعله الأدب. ولكن لا شيء يحدث تلقائياً بين عشية وضحاها. ببطء، بدأت ابتعد عن التفكير في الأدب وكتابة القصص التي كانت عن الناس البيض في إنجلترا؛ لأنه جعلني أرى أن الناس مثلي، يجدون تلك القصص مألوفة، ويمكن أن توجد في الخيال. غالباً ما أرغب في القول إن تشينوا أتشيبى أعطاني الإذن لكتابة قصصي المخصصة

بي. وأنا أعني ذلك. فرواية أشياء تتداعى أخذت بيدي إلى رحلة حياتي نحو الوعي الذاتي؛ إذ بإمكانني كتابة قصص الناس الذين كنت أعرفهم ورأيتهم.

يملاً هؤلاء الناس صفحات كتاب نصف شمس صفراء. وكما هو منزل أديشي، كان البيت الذي دخله أغووا على شارع أوديم في نسوكا يحتوي على الحياة المعقدة للذين يعيشون في داخله. يعمل أغوو عند أودينيجبو، أستاذ الرياضيات، ذو شخصية محببة، يدرس في الجامعة، ويلعب التنس الأرضي في نادي أعضاء هيئة التدريس. الثلاجة دائماً مليئة تماماً بالمواد الغذائية، وتزدحم رفوف غرفة المعيشة الجانبية بالكتب، وهناك حوض حمام أبيض لامع في الحمام. في معظم الأمسيات، تجتمع مجموعة منتقاة من الزملاء الأكاديميين في غرفة معيشة أودينيجبو؛ للانخراط في مناقشات حماسية عن كوارث الاستعمار، ومستقبل أهل أغوو في نيجيريا. في وقت مبكر من ستينيات القرن الماضي، لم يزد عمر الجامعة على بضع سنوات، وكانت نيجيريا قد تحررت بعد ستين عاماً من الحكم الاستعماري البريطاني.

بعد مدة قصيرة، انضمت عشيقة أودينيجبو؛ أولانا، وهي مدرسة لعلم الاجتماع، إلى أسرة المنزل، ومن خلالها أظهرت أديتشي جوانب أخرى من الحياة في نيجيريا. تزور أولانا والديها الأثرياء في المنزل الذي يضم عشر غرف نوم في لاغوس، ثم تسافر بعد ذلك إلى الشمال لقضاء بعض الوقت مع عمته وعمها، وابن عمها في قرية خارج كانو. وعلى الرغم من تجنبها إلقاء نظرة عابرة على بيض الصراصير السود

التي تعشعش في زوايا طاولة المطبخ، حيث تطبخ خالتها الدجاج الذي لم يحضر من قبل، ويعيش في الفناء الخارجي، تشعر أولانا بشغف كبير لهذا المنزل مقارنة مع منزل والديها؛ حيث الرفاهية، والأزياء، والحفلات الفاخرة هناك.

من خلال هذه المنازل المختلفة جدًا، في المدينة الجامعية، في المدينة الكبيرة، وفي قرى البلاد، أوجدت أديتشي صورة نابضة بالحياة، تتناغم مع الحياة في هذا البلد الإفريقي المستقل حديثًا. ولكن هذا المزاج المبهج الجديد لن يستمر إلا مدة وجيزة؛ فقريبًا، ستستبدل أخبار تقارير الانقلابات العسكرية بالموسيقا الراقية التي تحب أولانا الاستماع إليها على المذياع؛ ذبحت خالتها، وعمها، وابن عمها في مجزرة قبيلة أغوو في الشمال، وقد وجدت جثثهم المشوهة تنزف على التراب. إنها بداية صراع سيؤدي إلى إعلان استقلال دولة بيافرا، وإلى حرب أهلية.

ولدت أديتشي عام 1977. قالت: أتذكر أننا درسنا عن حرب أهلية حدثت وانتهت عام 1970، كانت نيجيريا متحدة، وكان الجميع يعيشون بسلام. وكان لدي كثير من الأصدقاء، وأعتقد أن عموم الناس ممن هم من جيلي، والذين ولدوا بعد الحرب، لا يملكون تفسيرًا واضحًا ذا معنى لمسببات الحرب.

ولأن ما نوقش عن الحرب كان قليلًا جدًا، وجدت أديتشي نفسها مُهوَّسة بما جرى في تلك الحرب. قبل كتابتها نصف شمس صفراء، كتبت قصصًا كثيرة عن هذا الموضوع، وكان معظمها سيئًا جدًا. قالت:

كنت أحاول الوصول الى مكان أشعر فيه بما يكفي من الثقة لكتابة قصة خيالية طويلة عن الحرب، والتعامل مع كثير من الشخصيات في الوقت نفسه. بطريقة ما، أعتقد أن لهذا الهوس سحر حالم (رومانسي). فما زلت مفتونة بذلك الوقت، لكنه لم يعد رومانسيًا كما كان. بدأت أقرأ قليلاً جداً عن حقبة ما قبل الحرب، وذلك عندما منحت الحكومة الاستعمارية الاستقلال للبلاد. لأنني أعتقد أنه من شبه المستحيل أن نفكر في الحرب، ونفهمها، دون فهم ما حدث في السنوات التي سبقتها. . . كنت فقط في انتظار أن أصبح مستعدة نفسيًا لكتابة الكتاب.

يمكن للمرء أن يفهم لماذا احتاجت أديتشي إلى وقت استعداد لكتابة نصف شمس صفراء. تحتوي الرواية على كثير من المحاور المتشابكة: تقدم أغوو في العمر، وقصة أولانا وعشيقها الثوري، وكذلك دعوة شقيقتها التوأم، كينيني لأودينجبوا؛ ومغامرات ريتشارد، والكاتب البريطاني الذي يحب أواني أغوو النحاسية القديمة، وكذلك في حب كينيني. تنسج أديتشي خيوطاً مشرقة من حياتهم من خلال النسيج المظلم للبلد وهي في حالة حرب.

عندما غزا الجيش النيجيري نسوكا، أجبر أغوو والأسرة التي يخدمها؛ أولانا، وأودينجبوا، وابنتهم الصغيرة على الفرار من منزلهم. تقلبت حياتهم في سلسلة من التغيرات، حيث انتقلوا للعيش في بلدات وقرى أخرى ومنازل أصغر من أي وقت مضى من أجل الهروب من القتال. ومع قرب نهاية الحرب، كان الملجأ الوحيد الذي يمكنهم إيجادهم غرفة دون كهرباء، في مجمع مع تسع عائلات أخرى. كان عليهم

استعمال مطبخ مشترك في نهاية واحدة من المباني، وحمام مشترك في الطرف الآخر. عند وصولهم المكان، « تأملت أولانا ذلك المكان، ولم تستطع أن تتصور كيف ستعيش هناك مع أودينجبوا، وطفل، وأغوو، وتتناول الطعام واللباس، وتمارس الحب في غرفة واحدة».

كانت الحياة التي كانوا يتمتعون بها قبلاً هائلة؛ منزل جميل، وتناول اللحوم عند العشاء كل ليلة، وأجواء المناقشات العقلانية، حياة مألوفة لقراء الطبقة المتوسطة في أي مكان، لدرجة أن فقدانها كلها كان مروّعاً. نحن نتعاطف مع يأس أولانا عندما لم تجد ما يكفي من الغذاء لإطعام ابنتها، والرعب الذي ينتابها عندما يغزو الجنود حيها، ويسقطون القنابل على مدرسة ابتدائية محلية.

توفي أجداد أديتشي في مخيمات اللاجئين خلال الحرب. قالت: في بعض النواحي، لقد نشأت في ظل الحرب. سمعت قصصاً عما عاناه والدي، قصصاً صغيرة. لم أكبر ولدي معرفة بالأشياء المهمة الكبيرة عن الحرب. لقد نشأت مع العلم أن والدتي قد فقدت شعرها مستعار، التي اشترته من لندن عام 1964. وبسبب هذه الحرب لم أستطع معرفة أجدادي.

في رواية نصف شمس صفراء، بقيت أولانا، وأدينجبوا، وابنتهما، وأغوو على قيد الحياة، وعندما انتهت الحرب، عادوا إلى نسوكا. كتبهم أحرقت، وتركت في كومة متفحمة في الفناء الأمامي، ونما العشب في الحديقة الخلفية بطول قامة الرجل، وامتلاً حوض الاستحمام بالبراز الصلب كالصخر. نظفوا كل شيء، وملؤوا الثلاجة مرة أخرى، ولكن

عندما سارت أولانا مسافات طويلة في الحرم الجامعي، مارة بملاعب التنس وميدان الحرية، وجدت أن المغادرة كانت سريعة أما العودة فكانت بطيئة. فإحساسهم بالمكان، والمنزل مشبع بالحرب.

لم تكن في نية أديتشي تأليف كتاب يدرس عن الحرب في إفريقية، وقالت إنها تدرك تماماً أخطار الخيال التعليمي. قالت: إن فكرة استخدام الخيال لتعليم أي شخص أي شيء يملؤني بالرعب المطلق. وسبب ذلك أنني لا أعتقد أنها مهمة الخيال. لذلك، لا أريد أن أعلم الناس عن إفريقية من خلال عملي؟ ولكن على العكس من ذلك، فإنني سأكون سعيدة إذا كان شخص لا يعرف كثيرًا عن البلدان الإفريقية، وقرأ أعمالي، ثم بدأت في التفكير، أن هناك بشرًا في نيجيريا، وغانا، وكينيا، وفي جنوب إفريقية تمامًا مثلنا؟

قالت أديتشي: إن واحدًا من الأشياء التي كنت آمل حدوثها عندما يُنشر هذا الكتاب في نيجيريا أن نبدأ بالحديث عن هذه الحرب التي تجنبنا الحديث عنها لأسباب عدّة. وقالت: أعتقد أن البلدان جميعها غير سعيدة فيما يتعلق بمفاصل من تاريخها محرّجة أو أنها لا تمت إلى الكمال بصلة. لذلك، أعتقد أن الشيء ذاته لدى النيجيريين، إذ لا تزال الحرب غصة لا تشعرهم بالراحة ولا الفخر. فالحرب حديثة العهد تمامًا، عندما تفكر فيها. انتهت الحرب عام 1970. ولا تزال الجهات الفاعلة الرئيسة في الحرب بارزة في السياسة النيجيرية، وأعتقد أن كثيرًا من الاستياء لا يزال في نفوس المواطنين. لذلك، نحن لا نتحدث عنها. وأيضًا، ما يزال الناس منقسمين في هذا الموضوع.

إنَّ المواطنين من شرق نيجيريا - التي كانت تدعى بيافرا، وهو القسم الذي انفصل عن نيجيريا - خبروا الحرب بطريقة كانت مختلفة على نحو ملحوظ عن الذين كانوا في الجزء الآخر من نيجيريا. وبذلك فذكرياتهم مختلفة جدًا. إضافة إلى أنَّ كتب التاريخ لم تستطع معرفة كيفية التعامل معها. ولم نتعلم من ذلك كثيرًا. أمّا أنا، فأشعر بالفخر عندما أتلقي رسالة بريد إلكترونية، أو أسمع قصة عن الناس الذين بعد قراءتهم رواية نصف شمس صفراء رجعوا إلى آبائهم، وقالوا لهم: عليكم أن تقولوا لي ما حدث لك، وعليكم أن تخبروني قصتكم الخاصة.

SPARK

الفصل الخامس

ينابيع الخيال

كان عيد ميلادي العاشر؛ وكانت الحزمة في الجزء السفلي من كومة الهدايا تبدو كأنها تحتوي بضعة كتب، لذلك، كانت آخر هدية فتحتها. عندما مزقت الورق الذي كانت بداخله الهدية، لم أجد كتبًا على الإطلاق، بل جهاز تسجيل صغير، ومعه ثلاث بكرات، ومضخم صوت (ميكروفون) منفصل. كان لون المسجل أبيض مصفرًا ومصنوعًا من البلاستيك، وكان لون البكرات والميكروفون أحمر غامقًا.

خلال الأسابيع القليلة اللاحقة، نادرًا ما كنت تجدني دون لعبتي الجديدة. فقد تعلمت بسرعة كيفية وضع الشريط البني الرقيق داخل الجهاز، وكيفية استعمال الميكروفون ببراعة. لقد أقتعت أصدقائي بالسماح لي بتسجيل أصواتهم عندما نمثل المسرحيات، أو التظاهر أننا في السيرك. وسجلت أيضًا أحاديث أخي الصغير وهو يلعب في ألعابه. وسجلت مناقشات والدي الساخنة عن السياسة على مائدة العشاء. أردت أن أسجل كل شيء.

في الآونة الأخيرة، قالت لي والدتي إنها ترى أنني أحببت
تلفيق الأمور، وكانت تعتقد أنني أستمتع بتسجيل كل ما هو مصطنع
على الشريط، ولكن لم يكن لها أو لوالدي أي طموح في أن أصبح
منتجة لبرامج المذيع عندما اشتروا لي جهاز التسجيل هدية لعيد
ميلادي عبر تلك السنوات التي مضت كلها. عرفت والدتي أنني مثل
معظم الأطفال، أحب الاستماع إلى القصص؛ وعندما كنت أنا وأخي
صغيرين، كنا نستمع بحكايات والدنا المختلفة عن ثلاثة سناجب
مشاغبة، سماها: أووجي، وبووجي، وكاهووجي. كانت تعيش خلف
منزلنا وكنا ننهي كل جملة بأصوات التعجب مثل، أوو آه آهآه!. كما كنت
أقضي ساعات متأملا الرسوم التوضيحية الجميلة في كتاب الأساطير
اليونانية دائولير، في حين كانت أمي تقرأ بصوت عال عن عواطف
الآلهة والبشر وحماقاتهم.

كانت تلك القصص تأسر قلوب سامعيها، ولكن كان هناك شيء
أكثر من ذلك: كانت هناك قوة أصوات والدي. لقد جعلوا الشخصيات
تبدو كأنها حية تعيش بيننا وتنبض بالحياة، وتجعلنا على اتصال مع
العالم الواسع خارج منزلنا. وربما الأهم من ذلك كله أنهم نسجوا من
حولي شبكة قوية من الحميمية العائلية.

كان نهمي لسماع القصص وحببي لسماع الأصوات (وربما جهاز
التسجيل الصوتي في وقت مبكر) قد دفعني إلى العمل في الإذاعة؛
الوسيلة التي تأسر تجربة الاستماع. فالمذيع هو كل شيء عن الأصوات
والقصص: الأخبار العاجلة في ذلك اليوم، وخيوط المتعة الخالدة

التي ينسجها رواة القصص العظام، والأحاديث التي تكشف عن الحياة
والعوالم . إنني أجد متعة كبيرة في صياغة البرامج الإذاعية، في جزء
منه لأنني أعرف أنه عندما أقوم أنا وفريق عمل برنامج ستوديو 360
بالعمل على الوجه الصحيح، فسيشعر الجمهور بالشعور نفسه الذي
كنت أشعر به عند الاستماع إلى أمي وأبي قبل تلك السنوات كلها.

تقاسمت مع كثير من الفنانين الذين استضافتهم من خلال
برنامج ستوديو 360 قصصهم المتعلقة بالناس، والأحداث، وعواطف
طفولتهم التي لا تزال تؤثر في إبداعهم؛ فقد تحدثت المخرجة ميرا
ناير عن خبرتها مع الأساطير والخرافات القديمة التي لعبت معها
على ملعب كرة قدم خال من العشب في بلدة نائية في الهند. ووصف
المصور ديفيد بلودن كيف التقط صورته الأولى من خلاله آلة تصوير
حصل عليها بمناسبة هدية عيد الميلاد، وتحدث آخرون، مثل ريتشارد
فورد، وبيل فيولا، عن الصدمة التي عانوها في مرحلة الطفولة والتي لا
تزال تطفو على السطح في قلوبهم على مدى العمر. كان كل فنان يعلق
على تجربة من تجارب طفولته، التي أثارت فيهم الرغبة في الإبداع.
وكان كل منهم منفتحاً على كل ما هو غريب وجذاب وغير متوقع من
الإبداع؛ تماماً كالرمال في المحار؛ تنتج شيئاً قوياً وجميلاً حولها.
فالهدية الأساسية هي أن نكون منفتحين للتساؤل، وندع ذلك التساؤل
يقود شرارة الإبداع فينا.

المخرجة ميرا ناير

الحلم بعالم أكثر اتساعاً

«كنت أحبّ الاستماع إلى المذياع تحت المطر».

كانت هناك دار سينما واحدة في مدينة بوبانسوار في محافظة أوريسا، في الهند؛ حيث ترعرعت ميرا ناير هناك. قالت ميرا: كانت دار السينما تلك تعرض على الدوام فلم دكتور زيفاجو. وكم كان غريباً أن ينقطع الصوت في بعض الأحيان، أو تنقطع الكهرباء عن دار السينما، وكان الجو حاراً جداً، ولا ترى سوى صورة الثلوج ورقاقات الثلج على لحية عمر الشريف. ثم يأتي المدير ويقول: أنا أعلم أن الجو حار هنا، ولكن الجو بارد جداً في سيبيريا! على أي حال، كان دكتور زيفاجو مختلفاً في كل مرة. ولكنني في الحقيقة، لم أكن أعرف أن الأفلام فن أو شيء يؤخذ على محمل الجد.

كان والد ناير موظفاً حكومياً؛ في حين كرس والدتها نفسها لأطفالها وللقضايا الاجتماعية. وعندما كانت طفلة، قضت ناير الساعات في شوارع بوبانسوار مع أخويها الأكبر سنّاً. قالت ناير: كنا نلعب الكريكت طوال الوقت، ومع ذلك، كانت المباني المحيطة بنا مثيرة للإعجاب. كان في هذه البلدة الصغيرة ألفا معبد، بعضها عمره

أكثر من ألف سنة. وكانت الشوارع تضم كنوزًا ثقافية أخرى. أما الشيء الرئيس الذي جعلني أصبح مخرجة سينمائية فهو المسرح الشعبي المتنقل، الذي كان يمر من خلال المدينة. كان الممثلون يجسدون شخصيات أسطورية ملحمية من قصص ماها بهاراتا وراما يانا. كنت أذهب لمشاهدة المعارك الكبيرة التي تصوّر الصراع بين الخير والشر، تُمثّل من قبل شخصين في ساحة المدرسة دون وجود أي معدات، ولكن مع كثير من العاطفة، والحشيش، كذلك. كان كل ممثل يبدع القصص من ذاكرته، وكان ذلك مذهشًا. وبعد رؤية جاترا، مسرح الأطفال، عرفت أنني أود القيام بالتمثيل.

عندما كانت في سنّ الثالثة عشرة، تركت ناير بوبانسوار للالتحاق بالمدرسة الثانوية، حيث كان لها دور في كل مسرحية مدرسية. قالت: ذهبت إلى مدرسة إيرلندية داخلية كاثوليكية في سيملا، وكانت مدرسة للفتيات فقط. وكان دوري دور رجل دائمًا؛ لأنه كان لي صوت عميق، وكنت طويلة القامة. لذلك أدّيت دور دادي لونغ ليجز، واتش ام اس بينافور، والمسرحيات الغنائية جميعها. أمضت ناير بعض الوقت في كالكوتا، تمثل في مسرح الشارع السياسي، وفي الكلية في دلهي، عملت مع فريق مسرح يديره باري جون؛ أحد تلاميذ بيتر بروك. انضمت إلى مجموعته، ومثلت كل شيء من المسرح المناهض للحرب، وجميع الموضوعات الأخرى.

قُبلت ناير في جامعة هارفارد في مستوى السنة الثانية. أرادت متابعة دراسة التمثيل، وعندما وصلت إلى كامبريدج، كانت التناير قصيرة، ومسرحيات موسيقية وأشياء لا ترغب القيام بشيء منها.

خلال العطل الدراسية، كانت تسافر إلى نيويورك؛ لمشاهدة ليز سوادز واندريه سربان في مسرحية لا ماما على المسرح الطبيعي. عندما عادت إلى هارفارد، بدأت ناير بالتقاط الصور، وأدى بها ذلك العمل إلى دراسة الفلم الوثائقي. قالت: أصبحت متعلقة جدًا بأفلام سينما الواقع؛ لأنها كانت وسيلة للعمل بصريًا، والعمل مع الناس، والتقاط شيء غير عادي في الحياة العادية. خاطبت ناير الجمهور عندما حصلت على جائزة التخرج (ألما ماتر) قائلة: لقد شعرت أن الله تعالى أنعم علي وأنا في سن العشرين، أن وجدت مكاني في الحياة.

بعد تخرجها في جامعة هارفارد، انتقلت ناير إلى نيويورك. حيث عملت نادلة في أحد المطاعم الهندية لجمع ما يكفي من المال لشراء أسهم الأفلام. قالت: مدى السنوات السبع اللاحقة، أعددت سلسلة من الأفلام الوثائقية التي استقبلت استقبالًا جيدًا. وصورت الفلم الأول عن حياة مهاجر هندي في نيويورك، يعمل في جوسق صغير (كشك) للجرائد في محطة القطار (المترو) المحلية حيث كنت، وعودته إلى الهند لرؤية زوجته وابنه الجديد. ثم صورت انديا كابريه؛ حيث كان الفلم مستوحى من سؤال كان دائمًا في ذهني عن الفرق بين النساء العفيفات والنساء اللواتي لا يتمتعن بهذه الصفة. . . . اخترت إعداد فلم عن المتعريات في ملهى ليلي في بومباي، ورؤية العالم من وجهة نظرهن. كان هذا، بطبيعة الحال، عملاً رهيباً لوالدي. أحببت ناير معرفة من سيتناولهم الفلم، وتصوير تجاربهم، وإعداد حوار مقنع في غرفة التحرير. لاقى عملها إشادة في جميع أنحاء العالم. لكن العثور

على مشاهدين لحضور أفلام وثائقية في ذلك الوقت كان أصعب من العمل المرهق في جمع الأموال لتصوير الأفلام. لذلك، قررت ناير تصوير فلم خيالي عن أطفال الشوارع في بومباي.

عالجت ناير ذلك المشروع بالطريقة نفسها التي عالجت بها الأفلام الوثائقية، من خلال مصادقة الأطفال الذين يعيشون في شوارع المدينة. نسجت القصص التي أخبروها بها مع الأفكار التي كانت دائماً تحلم بها. أعدت ناير هي وصديقتها في الكلية، والمتعاون معها في صناعة السينما سوني تارابوريفالا نصّ (سيناريو) الفلم . عقدوا ورشة تمثيل للأطفال، وقد أصبح كثير منهم نجوم فلمها الطويل الأول، سلام بومباي. في هذا الفلم الرائع والقصة المفجعة، تستكشف ناير طفولة مختلفة جداً عن طفولتها. يتتبع الفلم كريشنا البالغ من العمر عشر سنوات، الذي كان عليه أن يتعلم كيفية البقاء على قيد الحياة في المدينة وحده. كان كريشنا ينام على الحصير مع مجموعة من أطفال الشوارع في زقاق، ويعمل في وظيفة تقديم الشاي مع الحليب إلى تجار المخدرات والمومسات في الحي الذي يقيم فيه.

يظهر الفلم صورة قاتمة للأوضاع البائسة لبيئة هؤلاء الأطفال حيث يسكنون، ولكن هناك لحظات من الشقاوة، وكذلك الفرحة على الرغم من حياة التشرد في الشوارع، ما يوحي، مثل عازفي الشوارع عندما كانت ناير طفلة، قوة الفن. ففي أحد المشاهد، وفي أثناء عاصفة رياح المانسون المطيرة، يأخذ كريشنا كوبين من الشاي لإحدى بنات الهوى وابنتها الصغيرة. وبينما كانت المرأة تجفف كتفي كريشنا

النحيفتين بمنشفة، كانت الموسيقى تنطلق من المذياع والطفلة تقول: إنها أغنيتي! وتبدأ في الرقص. فيرقص كريشنا معها فرحاً، في حين ترسم الموسيقى لحظات فرح امرأة، وفتاة، وطفل؛ كريشنا.

قالت ناير: إن تجربتها في طفولتها ألهمتها وضع التفاصيل الرئيسة في هذا المشهد. قالت: كانوا يستمعون إلى المذياع تحت المطر، وهذا شيء شخصي جداً. كنت أحب الاستماع إلى المذياع تحت المطر. حيث أعد عرضاً في الساحة وأتذكر طفولتي، حتى إنني وضعت في العرض أسماء أصدقائي جميعهم.

أثارت تفاصيل العرض عن طريق المذياع ردوداً قوية من الناس الذين نشؤوا في الهند يستمعون، مثل ناير، إلى محطة مذياع عموم الهند، إضافة إلى كثير ممن لم يزوروا البلد مطلقاً. تؤمن ناير أنه كلما كانت القصة أكثر تحديداً، كان صداها العالمي أكبر. برأيها: عند تقوم بشيء شخصي، فإنه يخاطب الناس بطريقة ما ويشعرون بالحقيقة كما هي.

كان فلم سلام بومباي أول فلم هندي يحصل على جائزة سعة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان عام 1988. «كان فلماً خرافياً، ما الذي حدث لذلك الفلم». بعد ذلك، بدأت ناير اللعب مع وجه آخر من وجوه تجارب الشباب الخاصة لتطوير فلمها المقبل. قالت: كانت دائماً لدي فكرة ثانية، التي أصبحت ميسيسيبي ماسالا، وهي ما أسميه التسلسل الهرمي للون، وكونك شخصاً بني اللون بين الأسود والأبيض. لقد استلهمت فكرة الفلم من وحي سنوات دراستي في جامعة

هارفارد، وعندما جئت من الهند أول مرة، اندمجت بسهولة بين هذين المجتمعين.

ومع هذا، أدركت وجود خطوط غير مرئية، وأردت إعداد قصة عن ذلك. وحتى مع كل العروض بعد سلام بومباي، وجميع وكلاء شركات الأفلام، وهوليوود وهلم جرا، ما زلت محافظاً على وجهة نظري عن الأشياء وأعددت فلم ميسيسيبي ماسالا، الذي كان من الأسهل تصويره بسبب نجاح الفلم الأول، ولكن كان ذلك لا يزال إلى حد بعيد يشبه المعركة.

تعطي ناير الدور الرئيس للممثل الشاب دينزل واشنطن، الذي يقع في حب امرأة شابة استقرت عائلتها الهندية في ولاية ميسيسيبي بعد طردهم من أوغندا. قالت ناير في ذلك الوقت: أن يكون دينزل واشنطن في الفلم لم يكن كافياً. قال لي رئيس الاستوديو: ألا يمكنك إفساح المجال لبطل أبيض للرواية؟ قلت: أعدك أن يكون جميع العاملين في هذا الفلم من البيض. ضحك، وسار معي إلى الباب وكان هذا كل شيء.

منذ ذلك الحين، أعدت ناير مجموعة واسعة من الأفلام. بعضها، مثل زفاف مونسون و نيمسنيك يضم عائلات هندية تتصارع في كثير من الأحيان مع عالمين مختلفين. في حالات أخرى، قالت إنها تتطلع إلى نوع مختلف من الدخلاء، مثل بيكي شارب في المسرحية الإنجليزية الساخرة من العصر الفيكتوري فانيتي فير، أو أميليا إيرهارت، التي فازت بالشهرة والنجاح في عالم كان مقصوراً على الرجال. تناقش

ناير المنطقة الفاصلة بين الأفلام المستقلة وأفلام هوليوود من حيث الجودة والفكاهة، في حين تدرس في جامعة كولومبيا في نيويورك، حيث تعيش. إضافة إلى أنها تزور بلدها الهند في كل عام، وتقضي بضعة أشهر كل فصل صيف مع زوجها في وطنه أوغندا؛ إنهم يأملون في تأسيس مركز للثقافة والفنون في كمبالا. بدأت ناير بورشة عمل أسمتها مايشا، تعد من خلالها برنامجًا سنويًا لصناع السينما من شرق إفريقية، حيث توجد جالية هندية كبيرة. تحمل كل صفحة من موقع مايشا شعار ناير، « إنَّ لم نخبر عن قصصنا الخاصة، فلن يقوم أحد غيرنا بذلك».

SPARK

المصور ديفيد بلودين

جمع الحنطة للمطحنة

«عندما بدأت بالتصوير، لم أفعل شيئاً سوى التقاط صور القطارات؛ لأنني كنت أعرف أنها ستختفي يوماً ما. وهذا العمل، كما أعتقد، قد حدد مسيرتي كلها».

كانت التفاصيل الحميمة للبلدات الصغيرة، والمناظر الطبيعية الريفية، والصناعات المنسية هي الموضوعات الثابتة المثيرة للذكريات في صور ديفيد بلودين الفوتوجرافية. لقد التقط صوراً لمصاعد الحبوب المهجورة في الساحة، في داكوتا الشمالية، وفخامة جسر نهر هدسون في بوكيبسي، في نيويورك وجماله، وآخر الشرارات الرائعة للقوة الصناعية الأمريكية في مصنع للفولاذ في شرق شيكاغو، في إنديانا.

إن قضاء بضع دقائق في دراسة الصور في أحد كتب بلودين الكثيرة عن القطارات، والجسور، والحظائر، والقوارب البخارية، ومصانع الصلب، والبلدات الصغيرة، أو على موقع محفوظاته (أرشيفه) الواسع على الإنترنت - ستنتقل مباشرة إلى أمريكا التي تختفي، حيث نحت القطارات البخارية السود ذات الخطوط العريضة في ثلوج مينيسوتا؛ وحيث القوارب تسحب البواخر من الموانئ لعرض البحر وكأنها تماثيل حديثة، وحيث

مناجم النحاس تنكأ بوحشية جروحًا بالغة في أرضون أريزونا الطبيعية. ذات مرة، قال المؤلف الحائز جائزة بوليتزر، الكاتب ديفيد ماکولو، الذي كتب مقدمة كثير من كتب بلودين: إن صور بلودين تمنحني نوعًا من الخلود لبعض جوانب الحضارة الأمريكية قبل أن تتلاشى.

يرجع بلودين عشقه لهذا الموضوع إلى أيام الطفولة، حيث كان يقضي ساعات ما بعد الظهر يحدق من نافذة شقته المظلة على النهر الشرقي في مدينة نيويورك. قال بلودن لكورت وهما جالسان في متنزه كارل شورز عند الجانب العلوي الشرقي من منهاتن، عندما كانا يطلان على المكان نفسه الذي أحبه بلودين في طفولته: في تلك الأيام، كان النهر يعج بالنشاط. كانت القوارب تأتي وتروح، وكان لديهم بواخر الركاب البخارية، وقوارب الجر والسحب، والعبّارات، والزوارق البخارية، إضافة إلى السفن العابرة للمحيطات.

كانت عائلة بلودين تسكن عند جادة 25 إيست إند، وعندما كان في سن الخامسة، أصبحت حركة المرور على النهر أكثر إثارة. قال بلودين: في وقت المعرض العالمي عام 1939، كانت قوارب نهر هدسون السريعة، وجميع بواخر الركاب، وقوارب السباق تنتقل من أرصفتها إلى حيث كان المعرض في فلاشنغ ميدوز. كانت القوارب تكوّن عرضًا رائعًا في ذهابها وإيابها، صعودًا وهبوطًا طوال اليوم، وكنت حينئذٍ صبيًا أجلس عند النافذة، وقد تسمرت في مكاني من شدة إعجابي بهذا كله.

كانت الزوارق واحدًا فقط من الأشياء التي أدهشت بلودين في أيام طفولته. قال: عند الطرف الشمالي كانت الجسور الكبيرة، وهيل

جيت، وجسر ترايبورو، وإلى الجنوب كانت الأكوام الكبيرة من الصلب، وجسر قوينزبورو. وكانت كل تلك الأشياء حقاً رائعة جداً لطفل ليتأملها! وأعتقد أنه كان لها تأثير كبير في الأشياء التي أحببت تصويرها. لقد كتبت كتاباً عن الجسور وأعلم أن كل شيء بدأ هنا، حيث كنت أتأمل في هذه الهياكل الرائعة. وبصفتي طفلاً، كنت أنظر إليها مستوعباً ما جعلها تقف في مكانها. أنا لست مهندساً، ولكن عند النظر إلى الجسر، تدرك أنك تفهم الهندسة. ومن هنا بدأ حبي للبواخر، والقاطرات، حيث كنت أنظر إلى النهر وأشاهد هذه الأشياء تتحرك ذهاباً وإياباً. لقد ألّفت كتاباً للأطفال أسميته قارب الجر، فماذا غير ذلك يمكنني القيام به وأنا أكبر عند النهر؟

عندما كان بلودين صبياً صغيراً، كان يسكن في مراسي السفن في نيويورك، وهناك صادق قباطنة السفن. قال: لقد وجدت في كل من هؤلاء الرجال الذين التقيت بهم على قوارب الجر نوعاً من الأجداد والآباء الأبدال لي... وكان بإمكانني معرفة من يجلس في مقعد القبطان عند سماع الصّفير الذي كان يطلقه كل منهم؛ لأن لكل منهم طريقته المميزة بإطلاق الصّفير، تماماً كما كان يفعل سائق قطار السكك الحديدية، وقد دهشت بذلك، وما زلت.

في الصيف، كانت أسرة بلودين تترك المدينة، وتتجه شمالاً صوب فيرمونت، حيث كانوا يملكون مزرعة هناك. وقد أسهمت تلك الرحلات في إضافة مصدر آخر يُعجب به المصور: القطارات. يقول: قضيت كثيراً من الوقت راكباً القطارات جيئةً وذهاباً على الخط

المركزي لسكة حديد فيرمونت، عرفت المهندسين جميعهم وقضيت ساعات طويلة في المستودع السفلي في بوتني. كانت تلك حياة أخرى مختلفة. عندما كنت في سن أكبر، تعرفت السكك الحديدية في نيويورك، وكنت أستقل سكة حديد وادي ليهاي والعبارات. كنت فأر رصيف في نيويورك، ومتشردًا في ولاية فيرمونت.

عندما كان في الحادية عشرة، أهديت له آلة تصوير (كاميرا). وعلى الفور، قرر التقاط صورة لقطار الساعة 4:20 القادم إلى محطة بوتني. قال: عندما ذهبت أول مرة لتصوير ذلك القطار، أصبت بحمى باك، وسلمت الكاميرا لأمي. وقلت: ها هي، خذوها، وبدأت أرتجف. ولكن عندما ذهبت في مرة لاحقة للتقاط الصورة نفسها كنت أكثر ثباتًا، وتمكنت من التقاط صورة ما أزال أحتفظ بها.

ربما تردد بلودن في تلك الأيام من رهبة تلك الآلات التي تنفث البخار وقوتها. وربما حتى في ذلك الحين، كان قد فهم ضخامة هذا الموضوع الذي قد أخذ على نفسه القيام به. ومع ذلك، لم يحلم بلودين وهو في سن الشباب أن يصبح مصورًا؛ فكل ما أراد القيام به هو ركوب القطارات. لقد كان لعائلته خطط أخرى، وقد أرسلته إلى المدرسة الإعدادية التي كرهها كثيرًا لدرجة أنه هرب منها. بعدئذٍ، التحق بجامعة ييل. يقول: كنت ذاهبًا لأصبح عاملاً في السكك الحديدية. لذلك، درست الاقتصاد؛ كي أتمكن من الالتحاق بهذه المهنة. وسرعان ما اكتشفت أن هذه المهنة لم تأسر جل اهتمامي، بل كانت النهاية لرومانسية لذلك العمل.

في أثناء دراسته الجامعيّة، قال بلودين في أحد أيام الصيف: عملت على خطوط السكة الحديد عامل تثبيت قضبان سكة الحديد في ولاية ديلاوير ونهر هدسون، مع آخرين خارج أونيوستا، في نيويورك. وعندما أصبح جيوبي مليئة بالنقود، كنت أذهب إلى كندا لمطاردة المحركات البخارية.

بعد تخرجه في جامعة ييل، حصل على وظيفة في السكك الحديدية في ولاية مينيسوتا، ليس في المكتب، ولكن على خط السكة. قال: لقد ذهبت إلى كل مكان، لدرجة أن قال الأعمام والعمات ووالدتي والأصدقاء: ما الذي يرمي إليه ويريد تحقيقه؟ كان يركب القطارات فقط. وقالت والدتي: أنا لا أعرف ماذا يفعل، لكن دعوه وشأنه فهو يعرف ما يريد، إنه يجمع الحنطة للمطحنة؛ لقد كانت النموذج المثالي لي.

لقد كان يلتقط الصور كلما كان في وسعه ذلك. وقال: عندما بدأت التصوير، لم أكن أفعل شيئاً سوى التقاط صور القاطرات؛ لأنني كنت أعرف أنها كانت ستختفي يوماً ما. وهذا ما دفعني لمتابعة الموضوع. وأعتقد أنه السبب في بناء مستقبلي المهني كله. لقد شعرت دائماً أن القطارات كانت أقرب إلى نوعية الإنسان من أي قطعة أخرى من الآلات. وكما تعلم، كان هناك البخار، وكانت هناك الشحوم الساخنة، وكنت تشعر دائماً أنها كانت على قيد الحياة.

«لقد شعر الناس الذين عملوا على السكك الحديدية بالشعور نفسه. كانت القطارات كالأفراد، حيث يمتلك كل محرك شخصيته المخصوصة به. وعندما تتحدث مع المهندسين كانوا يقولون الشيء

نفسه، فيقول أحدهم: أوه، هذا القطار يفتت الكبد، وهو غير مريح للركوب. وذاك ناعم بسلاسة الآيس كريم. وكان كل منها مخلوق بمفرده. إنَّ معظم صور بلودن لهذه الآلات الضخمة؛ حيث كان يلتقط الحركة الأمامية في عجلات قطارات السكك الحديد رقم # 2124 وهي متوقفة في محطة شاموكن، في بنسلفانيا، أو يبحث عن قطار السكك الحديد الكندية التي تسير بمحاذاة المحيط الهادئ # 5145 في مونتريال، تحيط بها غيوم من البخار، ويشبه مصباح ضوءه الوحيد عين العملاق في وسط رأسه المستدير. وقال: عندما يكون المحرك في القاطرات يبدو كأنه ذاهب إلى الإسطنبول؛ لكونه بجانب الخيول. فعندما تسير عبر الحقول، تكون مثيرة جدًا. وعندما تكون في المحطة تكون معها علاقة حميمة. هذا هو وصفي لصورة القطار. كنت أسير حوله على نحو دائم، كمن يدور في دائرة، وهناك ذلك الوجه الرائع الكبير جدا ينفث البخار بعيدًا. كيف لي مقاومة ذلك؟ فعندما كنت أنظر إليه كان ذلك كافيًا ليشعرنى بقوة المثيرة للإعجاب.

كانت صور بلودين في مجلات أواخر 1950 تبين قوة المحركات وشخصيتها، وتبين قوة حزن الرجال الذين كانوا يهتمون بها أيضًا. وبعد سنوات قليلة، صور الشعور بالوحدة في المستودعات الفارغة ومنصات المحطة المكفهرة لموت أسلوب الحياة تلك.

في تلك السنوات المبكرة، وبينما كان بلودين يستقل القطارات بعد الخروج من الجامعة، استهوته المناظر الطبيعية الجديدة التي اكتشفها. قال: ذهبت يومًا حتى نهاية أحد خطوط السكة الحديد في ولاية داكوتا

الشمالية . وعندما خرجت من القطار، ومشيت إلى ما وراء القضبان في الحقول، أدركت فجأة، أول مرة، أن العالم يدور من حولي، والأرض تدور كذلك، في واحدة من أكثر الأمكنة انبساطاً في العالم. لم يكن هناك شيء يمكن التمسك به. وفجأة شعرت بالدوار تقريباً، وكان لذلك شعور غير عادي. عملت على السكك الحديد، وعندما عدت من العمل عليها، قلت لنفسى: لا بد لي من الذهاب إلى هناك مرة أخرى. لقد وقعت في حب مصاعد الحبوب، التي هي الفكرة المهيمنة في قلب البراري.

كانت تلك الأمكنة في صلب عمل بلودين لعقود لاحقة، وثقها من خلال عين واضحة متعاطفة من خلال صور تأخذ الأنفاس، تعتمد على الضوء الطبيعي فقط.

تابع بلودين شغفه بعالم العمل وإبداع الإنسان في دراسات الجسور الغنائية، وفي دمار مناجم التعدين، والبلدات، والمزارع، والناس في الريف الأمريكي. قال: لقد كنت أعاني الشعور بالحاجة الملحة إلى تسجيل تلك الأجزاء من تراثنا الذي يبدو أنه في طريقه للاندثار بالسرعة نفسها التي ترى من خلالها الجزء الخلفي من القطار المسرع. وكنت أخشى أننا نقوم بهدم الأدلة على إنجازات ماضينا وتدميرها بسرعة، بحيث قد نفقد في وقت قريب الشعور بمن نكون.

تعدّ صور بلودين روائع، تمكنا من التمسك بهويتنا لمجرد رؤيتها. بقيت يده ثابتة منذ أول مرة التقط بها أول صورة، ولكن ما يزال بإمكانك أن ترى عاطفة ذلك الصبي الصغير في الصور التي التقطت من قبل رجل.

الروائي ريتشارد فورد

نسج قصص الأطفال

«كثير من الأشياء التي اخترت الكتابة عنها، هي لا محالة أشياء قد عرفتھا لسنوات، ولكن لسبب أو لآخر لم تستقر في مخيلتي كشيء أتمكن من استخدامه».

في عام 1996، فاز ريتشارد فورد بكل من جائزتي؛ بوليتزر، وبن/فوكنر عن روايته عيد الاستقلال، التي تقع حوادثها في اليوم الرابع من يوليو. وكانت هذه روايته الثانية عن حياة فرانك باسكومبي، حيث كانت تدور حوادث روايته الأولى، ذا سبورت رايتز، خلال عطلة عيد الفصح. كان باسكومبي فورد روائياً تخلص عن كتابات الخيال، وتحول إلى الكتابة عن الرياضة عندما كان في الثلاثينيات من عمره، ثم ترك الكتابة عن الرياضة ليصبح بائع عقارات. وكان خلال الروايتين، يعيش صراعاً بسبب وفاة ابنه الصغير ونهاية زواجه.

في عام 2006، نشر فورد الجزء الأخير من ثلاثيته باسكومبي، وهي الرواية التي أسماها ذي لاي أوف ذي لاند؛ دفن الأرض. وتدور حوادثها قبل عيد الشكر عام 2000 بقليل، حيث يُوضع باسكومبي في هذه الرواية فيما سمي مدة دائمة من الحياة في خمسينيات عمره.

الشخص، حيث يقوم بقيادة السيارة حول مركز نيو جيرسي، يبيع المنازل، ويستذكر الانتخابات الرئاسية الفاشلة، وقيم العقارات عند شواطئ نيو جيرسي، وتغيرات الطرق الخلفية والنائية في الجزء المركزي من الولاية. وينعم باسكومبي النظر أيضاً فيما أصبح من الشخصيات الضرورية في حياته، وفي ذلك ابنه وابنته اليافعين، والابن الذي قضى في مرحلة الطفولة، وشريك في العقارات من التبت، وكذلك زوجة الثانية التي انفصل عنها.

في منتصف الرواية، ينغمس باسكومبي ووالد صديقته السابقة القديم والمشاكس في هواية مفضلة للرجل العجوز لتمضية الوقت؛ ألا وهي مشاهدة هدم الفنادق في اسبوري بارك. وبينما يشاهد باسكومبي هياكل الفنادق تتفجر، تتشغل ذاكرته في استرجاع ذكرى قديمة، عندما دعست والدته في ظهر أحد الأيام هرتهم الصغيرة الجديدة، دون أن تدري. بعد نشر روايته ذي لاي أوف ذي لاند، أوضح ريتشارد فورد أن هذه الصورة تأتي مباشرة من طفولته الخاصة، عندما ساقط والدته عام 1950، السيارة عبر مدخل مرآب السيارة في جاكسون، في الميسيسبي، وهرست عن طريق الخطأ قطعة الأسيرة. وكان ريتشارد، ابنها البالغ من العمر ست سنوات، الشاهد الوحيد على الحادث.

قال فورد: لم تكن تعرف والدتي أنها دعست القطعة، واستمرت في قيادة السيارة متجهة نحو الشارع الأمامي وانصرفت بعيداً، وبقيت وحدي في المنزل مع القطعة وهي تحتضر. كانت تلك الحادثة صدمة قوية في نفسي. حسناً، ولكن لا تجد كثير من الأشياء المؤلمة طريقها إلى كتبي.

أضاف: حملت القطة الصغيرة، وركضت نحو الباب المجاور حيث كان يسكن هناك أحد قدامى الحرب الأهلية القديمة المخضرمين، يمكنك أن تتخيل ذلك، أحد قدامى الحرب الأهلية، أو في الأقل هذا ما كان يقوله، حيث كان يجلس على الشرفة الأمامية. كان ذلك المحارب القديم ذا عنق يشبه عنق الديك الرومي. ركضت نحوه وقلت: قطتي، هُرسست قطتي! كان الرجل غريب الأطوار ومرتبكًا كعادته، ردّ:، أوه، أعتقد أنك قد حصلت على قطة فارسية هناك، ولكن يبدو أن هناك خطبًا ما قد أصابها. لقد عرفت هذه القصة طوال حياتي، لكنني لم أفكر بتاتًا أنها في أي وقت مضى ستجد طريقها إلى شيء سأكتبه. كنت أقصها على الناس في بعض الأحيان، وقد قصصتها على الناس على مدى عقود. وفجأة، وفي لحظة معينة تحضرني وأنا في الكتابة عند منتصف هذا الكتاب حيث تبدو مناسبة تمامًا وتلك القصة، ها أنا أقوم بكتابتها.

تابع: هناك كثير من الأشياء التي اخترت الكتابة عنها، وهي أشياء عرفت لسنوات. ولكن، لسبب أو لآخر لم تزحف إلى مخيلتي كشيء أستطيع استخدامه. ويمكنك القول أيضًا إن مخزن الذاكرة أصبح شحيح المخزون من الأحداث، وحيث كنت أبحث عما هو خلف الصف الأول من الأحداث. في نظري، حتى لو كانت أحداثًا كارثية، مثل حادثة الحادي عشر من سبتمبر، يجب أن تستقر تلك الأحداث من حولي، ثم ترشح مرة أخرى من خلال قدمي نحو مخيلتي.

نشأ فورد وترعرع في ولاية ميسيسيبي في 1950، وقضى كثيرًا من

الوقت في ليتل روك، أركنساس، حيث امتلك جده وجدته فندقًا هناك. يستذكر: كان المكان رائعًا للنمو والكبر؛ حيث كان المكان صالحًا لمكافحة الشيخوخة نوعًا ما. كان الفندق من الفنادق القديمة الكبيرة التي كانت تضم أيضًا جلسات المجلس التشريعي للولاية عندما كانت تعقد في دورتها التشريعية في ولاية أركنسا. وكان الحكام التشريعيون يأتون إلى هناك طوال الوقت. وكان أول عمل لي نادلًا في خدمة الغرف. كنت أشاهد وأنا في سن السادسة عشرة ما يفعله البالغون من أشياء لا يريدون أن يراهم أحد وهم يقومون بها. وقد رأيت كثيرًا من ذلك، حيث أدق الباب، ويفتح الباب، وها أنا أقف هناك، فأشاهد بعض اللوحات المثيرة للاهتمام.

كتب فورد كثيرًا من المقالات عن الحياة في ذلك الفندق، ولكن لا أعتقد أنه سوف يكتب أي كتابات تتعلق بالخيال عن ولاية أركنسا. قال: سأكتب رواية تدور أحداثها في ساسكاتشوان، عن رجل يدير فندقًا يقع فوق البراري وعلى السهول هناك؛ لعل قليلًا من ملامح تجربة حياة الصغر تجد طريقها إلى كتاب سأكتبه.

منذ قام بالعمل في وقت مبكر، ترك فورد الجنوب وحده. قال: عندما كنت أفكر في كتابة الكتاب الأول، الذي تدور أحداثه في الجنوب، قبل ثلاثين عامًا، كنت أفكر في أنه يمكنني تأليف كتاب من شأنه الخروج عن المألوف، وتدور أحداثه في الجنوب، ولكن لن ينظر إليه بأنه رواية من الجنوب. بحيث لن يكون أول وآخر شيء يقوله أي شخص عنه؛ رواية أخرى من الجنوب. وفكرت، فأنا لا أريد القيام بذلك، أنا

لا أريد أن أكتب فقط للجنوبيين، أو عن موضوعات الجنوب. لقد كنت حقاً أريد أن أكتب كتباً تتخطى التقاليد المتعارف عليها.

عندما كان صبيّاً صغيراً، لم يحلم فوردي أنه سيصبح روائياً. وفي الواقع، لم يكن شغوفاً في القراءة ولا يحبها كثيراً. وقال: كنت ممن هم مصابون بعسر القراءة، وبالكاد أستطيع القراءة. وقد تعلمتها بجد في أوائل العشرينيات من عمري. بطبيعة الحال، تعلمت في بادئ الأمر القراءة جنباً إلى جنب مع غيري من طلاب الصف الثاني، ولكنني كانت بطيئاً. وأنهيت الدراسة في المدرسة حيث كنت بالكاد أقرأ أكثر من الحد الأدنى، وما زلت حتى يومنا هذا لا أستطيع القراءة الصّامتة أسرع مما يمكنني قراءته بصوت جهوري. ولكن كان هناك كثير من الفوائد بسبب عسر القراءة؛ لأنني عندما أدركت بأنني بطيء القراءة، أصبحت أقدر صفات اللغة وأحكامها، وليس فقط الجوانب المعرفية فيها. حيث أدركت أهمية الاختزال، وأصوات الكلمات، وما الكلمات التي تشبه بعضها، وأين تنتهي الفقرات، وأين تنتهي أبيات الشعر، وجميع جوانب اللغة الشعرية. لم يكن العسر بذلك السوء لدرجة أنني لم أتمكن من القراءة، ولكن كان لزاماً علي القيام بذلك ببطء حقاً. وعندما كنت أقرأ، وأتوقف عند تلك الجملة؛ لأنني كنت مجبراً على القيام بذلك، أصبحت أسيّرًا لصفات اللغة الأخرى التي أعتقد أنها ساعدتني على كتابة الجمل.

كان الكتاب الأول الذي أسرق قلبه حقاً هو كتاب فوكنر بعنوان أبشالوم، أبشالوم، الذي قرأه فوردي عندما كان في التاسعة عشر من

العمر. حيث قال: في الأرجح أنه كان أول كتاب أقرؤه كاملاً في حياتي. لقد اكتشفت أنني حتى ذلك الحين كنت أحاول استيعاب حقائق، مثل كون اللغة وسيلة تواصل. لقد اشتمل كتاب ريتشارد هوغو على عبارة صغيرة رائعة في كتابه ذا تريجيرنغ تاون، عن القصائد. حيث قال في تلك العبارة: «عندما تصبح اللغة مجرد شكل من أشكال التواصل، عندها تموت». وحتى ذلك الحين، وطوال عشرين سنة الماضية، كنت أقرأ كما تقرأ أنت الصحيفة. ولكن من خلال تأمل تلك الجمل الطويلة، عرفت لماذا كانت معرفتي محدودة، وكان لذلك شأن آخر؛ لأنني استغرقت وقتاً طويلاً للوصول إلى معرفة ما وصلت إليه من خلال تلك الجمل. لذا، كنت أقرأ تلك العبارات بصعوبة وأتساءل: هل هناك شيء ما هنا لا أستطيع رؤيته يمنعي من قراءتها وكأنها حمل ثقيل، في حين يجب أن أعلم أن من الممتع قراءتها أكثر من ذلك بكثير؟ وفكرت: نعم، وضع العنوان، وشكل الجمل، وأسلوبها، وكيف تبدو أصوات الكلمات، وما نوع الأدب التي تنتمي إليه. إنها تعبر عن الجزء الذي لا تستطيع جمل الصحف التعبير عنه. وعندما أصبح متفهماً لذلك، أدرك أنه كان هناك ليعطيني المتعة ويجعلني أدرك ما لا يوصف إلا في الحياة.

عندما كان يكتب رواية ذي لاي أوف ذا لاند، قال فورد إنه قرأ الرواية كلها بصوت عالٍ لزوجته، كريستينا. وقال: إنها تساعدني كثيراً جداً. حيث بدأنا في يناير، وكنا نقرأ ما نكتب مباشرة، حيث كنا نجلس متقابلين وبيد كل منا مخطوطة، في شقتنا المستأجرة في نيو اورليانز، ونقرأ ما كتبت حتى النهاية. لقد كان سماحها لي بقراءة ما كتبت لها

وهي تصغي، دليلاً على عاطفتها الكبيرة نحوي؛ حيث كانت تتوقف، وتطلب إلي التوقف، عندما تجد أن هناك حاجة إلى إعادة ما كُتب. لقد كان ذلك العمل دائماً في مصلحة العمل نفسه. حيث كانت تقول: اقرأ ذلك مرة أخرى، أ تلك هي الكلمة التي تودّ استخدامها؟ لقد كانت تساعدني دائماً، حيث قرأنا هذه الكتب جميعها بصوت جهوري. لذا، أشعر أنه لو لم نقرأ كل تلك الأشياء بصوت جهوري، لما كتبت ما كتبت كاملاً؛ لأنني كنت في حاجة إلى سماع كل شيء أكتبه، وسماع كيف تبدو كل جملة. فأنا أكتب؛ كي يتمكن شخص ما من قراءة ما أكتبه. لقد كانت هي جهوري، وفي الواقع الجمهور الجيد. كانت جمل فورد غالباً ما تحتوي على الألحان الداخلية التي تعاد وتكرر، سواء كنت تقرأ كلماته من كتبه، أو تستمع إلى حديثه بصوت عال، وبلهجة أهل الجنوب وإيقاعاتهم الجميلة، ما يدل بصورة واضحة على مدى أهمية موسيقا اللغة له.

SPARK

فنان الفيديو بيل فيولا

العودة إلى اللحظة المناسبة

«كان مكاناً كنت أحاول العودة إليه طوال حياتي كلها».

تتسم مقاطع فيديو بيل فيولا الجميلة والغامضة بميزتين ثابتتين: الحركة البطيئة جداً، وتلاعب الفنان مع العناصر ذات التأثير في المقاطع. غالباً ما تتضمن الصور في أعماله الرنانة عاطفياً، والمليئة بالأعمال الخطيرة، أجساماً يلفها لهب النيران، أو أشخاصاً يقعون في الماء أو يخرجون منه نحو الضوء.

يمكن للمرء أن ينظر إلى المياه في عمل بيل بأنه استعارة، ومادة حسية استخدمها الفنان في كثير من الطرائق المختلفة؛ إضافة إلى أن المياه أمر أسر خياله منذ بعد ظهر يوم صيف عام 1958، عند بحيرة سمك السلمون المرقط في ولاية نيويورك، عندما كان في السادسة من العمر. وصف الفنان: القفز من على العوامة في البحيرة في إجازة الصيف، ونسيان الإمساك بطوق النجاة والغوص حتى القعر في الأسفل تماماً كالقاء قطعة من حجر. وبعد مرور بعض الوقت، لا أعرف طول مدته، غاص عمي في البحيرة وأمسك بي وأنقذني من موت محقق، وكنت عند خروجي أبكي كالأخرق. ولكنني كنت قد لمحت عالماً آخر

لازمني طوال حياتي كلها. حيث ما زلت أراه وأحس به حتى الآن. لقد كانت تلك التجربة، التجربة الأكثر حميمية اختبرتها في حياتي. لقد كان مكاناً وددت البقاء فيه، حيث لم يكن لدي أي خوف، على الرغم من أنني كنت أغرق. وكان مكاناً أحاول دائماً أن أعود إليه طوال حياتي، وأعتقد أنني أفعل ذلك كله من خلال تصوراتي عن هذه المياه.

تتّصف الصور التي أعدها بالجمال والرّعب على حد سواء. خذ مثلاً، الهيكل الذي بناه في مدينة البندقية عام 2007، وأطلق عليه اسم محيط دون شاطئ. ووضع فوق المذابح المهيبة الثلاثة في كنيسة سان جالو، حيث يتوقع المرء وجود لوحة البشارة لتيّتان، ثلاث شاشات من (البلازما) الكبيرة. وحتى عند عرضها على شاشة الحاسوب الصغيرة، تكون صور فيولا المعروضة أسيرة للقلوب. في البداية، تكون باللونين الأسود والأبيض، مع خطوط عريضة ضبابية للشخصيات، واحد لكل مذبح، صُوّرت باستعمال كاميرا مراقبة المصرف القديمة. حيث يتكون لديك شعور مختلف وأنت تسير ببطء شديد نحو المراقب. وفجأة، ترفع امرأة يديها لتدفع بهما جداراً من المياه لم تره سابقاً وهي تمشي، فيصبح فستانها الرمادي أحمر فاتحاً، وتتوضح معالم شخصيتها الضبابية، وتصبح مبللة بالمياه عندما تمر من اللون الرمادي إلى الألوان، من خلال شاشة من المياه المتساقطة. قال: يمر الناس من خلال جدار رقيق وشفاف من المياه المتدفقة لدرجة تستطيع أن ترى من خلاله، ولكن لا تراه. وأوضح فيولا: إن كل هذه المياه تشتعل من أجسامهم وتصدم بالضوء، ثم، وفي الوقت نفسه، ينتقلون من تقنية لقطات الفيديو

هذه البالغة من العمر ثلاثين عامًا، لأحدث وأفضل وأعلى مستوى ممكن من الجودة؛ كاميرا عالية الوضوح، حيث يمكنك رؤية كل قطرة صغيرة من المياه تسقط على أجسامهم، ويمكنك رؤية ملابسهم الغارقة في المياه وتقطر من شعرهم؛ حيث يصبحون متجسدين. وهذه هي فكرة المقطع. حيث عادة ما يكون الوقوف أمام الكاميرا، وتجربة مرورهم عبر تلك المياه تجربة عاطفية جدًا، وينفعل كل شخص يقوم بتلك التجربة انفعاليًا عميقًا. ثم يقفون هنا وينظرون نحونا، بعدئذ يدركون أنهم يجب أن يعودوا من حيث أتوا؛ لأن وجودهم هنا مؤقت. حيث يديرون ظهورهم نحو العالم، ويقفلون راجعين مرة أخرى عبر طريق المياه، ويصبح الظهور بالأسود والأبيض، وأخيرًا تختفي تمامًا معالمهم في الظلام.

إن تأثير مقاطع الفيديو تلك مبهر، لكنه مخيف بعض الشيء. قال فيولا: يدور مقطع الفيديو هذا عن وجود الأموات في حياتنا. وعندما طُلب إليه إعداد شيء في هذه الكنيسة الجميلة، في البداية، لم يكن لديه أدنى فكرة عما كان ينوي القيام به. يقول: لذلك بدأت بالتركيز على تلك المذابح، وأدركت أن، كما في النصوص الأصلية لتطور أصول الديانة المسيحية، المذابح كانت تعد المكان الذي يوضع فيه الأموات ليتواصلوا مع الأحياء منا، الذين هم هنا على الأرض. هذه المقاطع الصوتية التصويرية (الفيديوية) عن الإنسانية، وهشاشة الحياة، مثل الخط الواهي الذي يفصل بين الحياة والموت، الذي هو في الواقع ليس جدار صلبًا، ثم إنه ليس بابًا يفتح من خلال قفل ومفتاح، إنه في الواقع هش جدًا، ورقيق وشفاف جدًا.

يدرس فيولا في كثير من أعماله هذا الحاجز الرقيق الفاصل بين الحياة والموت، من حيث اختفائه وظهوره. فصوره مؤرقة ورائعة، وربما تعود بأثر أصولها إلى ما بعد ظهر ذلك اليوم الصيفي منذ مدة طويلة. قال فيولا: أعتقد أن تجربتي في الماء كانت جميلة حتى أُخرجت منه وأدركت ما حدث، ثم بدأت أبكي. إن العنف والجمال جانبان للوجود الإنساني في حياتنا، وكثيراً ما يرتبطا معاً. ولكن لا أعني بالعنف فقط الأشياء الرهيبة التي نراها من خلال الأخبار. مثلاً، عندما توفيت والدتي، كنت معها وبجانب سريرها، ممسكاً بيديها. نظرت إلى وجهها، فكان واحداً من أجمل الأشياء عمقاً التي رأيتها في حياتي. فها هي أمامي وقد غادرتها الحياة للتو منذ لحظات قليلة، وها هو جسدها مسجى أمامي، ووجهها يميل نحوي محدقاً، وكأنه وجه من غير هذا العالم. وعلى الرغم من وصف معظم الناس لذلك المنظر بأنه رهيب أو مرعب، لكنه في نظري شيئاً عميقاً جداً.

في عام 1991، أنشأ فيولا فيديو الوفاة، من خلال نسج صور والدته وهي تحتضر، وتجاهد النفس كما نراها على سريرها في المستشفى، مع شريط فيديو لابن فيولا وقد ولد. كما أظهر فيولا نفسه في الفيلم مغموراً في المياه. يعدّ فيديو الموت آخر استغاثات فيولا الغنائية عن هشاشة الحياة والموت. قال: فعلى الرغم من أنني استخدم هذه الوسائط، فإنني أعتقد أنّ الجانب البصري منه ثانوي وليس الرئيس. لقد كنت أسعى جاهداً إلى تحويل آلي التصويرية نحو أنواع من الأشياء التي لا يمكنك رؤيتها.

الفصل السادس

الآباء والأمهات

لوفتحت الثلاجة في مطبخ عائلتي عندما كنت في سني براءة الطفولة، لوجدت كيسًا من البلاستيك مملوءًا بخضار البروكلي المجمدة، وقد كتب عليه كلمات بروكلي مجمدة، على الأرجح. وكنت ستجد علبة من الآيس كريم وعليها كتابة مماثلة. كانت والدتي، جانيت هاندلر بيرشتاين، قد عادت إلى الدراسة للحصول علي درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الإنجليزي، عندما كنت في المدرسة الابتدائية، وكانت تحتفظ بنسخ من مسودات رسالتها في الثلاجة. وكان هذا قبل وقت طويل من ظهور الحواسيب الشخصية، وقد قال لها أحد الأصدقاء ذات مرة إنّ الثلاجة هي المكان الأكثر أمانًا لتخزين عملها فيما لو اشتعلت النيران في المنزل.

عندما أعود بذاكرتي إلى تلك الأيام، كنت أرى أمي تجلس إلى طاولة غرفة الطعام في زي الكتابة المؤلف من الجينز الأزرق، واحد قمصان والدي القديمة، محاطة بأبراج من الكتب المغلفة بالغلف الأحمر، وتقوم بطباعة مليون كلمة في الدقيقة على الآلة الكاتبة خاصتها

من نوع IBM. وبعد سنوات قليلة، كانت تجلس في مكتبها، تصحح أوراق الامتحانات، أو تعدّ مواد المحاضرات في المكتب الذي بناه والدي خصيصًا لها فوق المنزل عندما أصبحت أستاذة في الجامعة .

على مر السنين، كان بيني وبين والدتي علاقة رائعة، معقدة، محفوفة أحيانًا بالرقّة، ومليئة الغضب أحيانًا أخرى. لقد صرخ كلّ منا في وجه الآخر على نواصي الشوارع ؛ وكانت هناك أوقات نرفض فيها الرّدّ على مكالماتنا الهاتفية. في حين تعاهدنا على مساندة بعضنا خلال مختلف الأمراض والأزمات الأسرية، وأمضينا الساعات نتحدث معًا عن الحفلات الموسيقية والأفلام والكتب والفن.

ولكن ربما حققنا أقوى تواصل بيننا من خلال العمل. فهي لم تعد تدرس بدوام كامل، ولكنها استمرت في كتابة المقالات وموضوعات النقد، وكانت تطلب إليّ في بعض الأحيان قراءة مسودة العمل قبل أن ترسله إلى المطابع، حيث كنت أقوم بذلك بمتعة كبيرة. وغالبًا ما كنت ألجأ إليها عندما أجد صعوبة في مشكلة شائكة مع قصة إذاعية، حيث كانت تقترح عددًا من الأفكار والضيوف لبرنامج ستوديو 360 على مر السنين. وعندما كنت في بعض الأحيان أتصارع مع الكلمات المكتوبة، أو الأصوات المسجلة، كنا نتواصل بأفضل ما نستطيع، ولكن لم نكن على هذه الحال دائمًا. وفي حالات أخرى، عندما كنت في حاجة إلى شقّ طريقي بنفسي، كنت أجد استشارتي لها تهديدًا. ولكن من محاسن المصادفات أن اكتشفنا طرائق أخرى للتواصل معًا في هذه المرحلة من حياتنا، وكانت هي القارئة الأولى لما تقوم بقراءته الآن.

ما نوع التوتر المتواصل بين الآباء والأبناء الذي يمكن أن يشتعل، وفي بعض الأحيان، يقتل الإبداع؟ تحدث الفنانون في برنامج ستوديو 360 عن عدد قليل من المواقف التي كانت تؤثر في العلاقة المعقدة المركزية في حياتهم الإبداعية. بعضها، كما في حال باتي لوبون؛ الممثلة التي حازت جائزة توني، كانت حكايات من خيبة الأمل وسوء الفهم. ويظهر الكاتب ديفيد ميلش تأثير والده في قدرته على ابتداء شخصيات عنيفة، ومعقدة في بعض الأحيان، ولكنها مع ذلك تستحق الحب. واعترف الممثل كيفين بيكون بأنه كان «مدفوعاً ليصبح أكثر شهرة» من والده، المخطط الحضري الرائع من فيلادلفيا، ادموند بيكون. في حين تكشف روزان كاش عن لحظة حميمية من الصراعات وحلولها مع والدها المبدع، جوني كاش. ويصف عازف الساكسفون جوشوا ريتمان تربيته دون وجود والده، ولكن بوجود والده الموسيقا.

تمتلى القصص في هذا الفصل بمشاعر مختلطة؛ الحب، والإحباط، والإثارة، والمودة. يعبر هؤلاء الفنانون، من خلال عملهم والقصص التي يقصونها، التواصل العميق الذي نشأ بينهم وبين آبائهم عندما ولدوا، الذي استمر مدداً طويلة بعد أن توفي والديهم.

الممثلة باتي لوبون

ولدت لتمثل على المسرح

«كنت أعرف وجهتي وأنا في الرابعة من عمري، وما كان علي سوى القيام بها. ولكن اضطررت الى إقناع والدتي».

غالبًا ما تأخذ التوترات بين الأبناء والآباء مركز الصدارة في المسرح، من العلاقة المأساوية بين الأب وابنته في الملك لير، إلى العلاقة القديمة المتأزمة بين الأم وابنتها في مسرحية الفجر الموسيقية، استنادًا إلى السيرة الذاتية للنجم الهزلي الفجري روز لي. حيث يبحث كل من الكتاب والمسرحية الموسيقية في استكشاف العلاقة المضطربة بين الابنة ووالدها روز، التي وضعت ابنتها في دائرة الضوء قبل أن تتمكن من المشي تقريبيًا. ومع ذلك يعكس عمل كل منهما الصورة السطحية للأم الانتهازية من خلال العلاقة المعقدة بين الوالدين والطفل.

تصبح تلك العلاقة واضحة في المشهد الأخير من المسرحية الموسيقية. عندما تحضر الأم إلى غرفة تبديل الملابس، بعد عرض مسرحية الفجر، حيث أصبحت البنت مشهورة الآن، فتلقي بالأم إلى الخارج. تقتحم الأم روز، خشبة المسرح الخالية من الممثلين، وتغني

وصلتها الغنائية الأخيرة دور روز؛ لتعبر عن خيبات الأمل العميقة من الأطفال الناكرين لفضل أبويهم، وعدم قدرتها أن تعيش حلمًا.

يمثل دور روز تحديًا وهدية للممثلة، التي حازت عام 2008، جائزة توني باتي لوبون. كان بإمكانها التصور تمامًا مكان وجودها عندما سمعت أول مرة اثيل ميرمان، الاسم الأصلي لماما روز، تغني دور روز : حيث كانت لوبون في الرابعة من العمر، عندما كانت تستمع إلى مجموعة الأغاني (ألبومها) الأصلي في غرفة المعيشة في لونغ آيلاند. قالت: أتذكر أنني كبرت وأنا استمع لإيثل ميرمان وماري مارتن. وأضافت: ولدت لأكون على خشبة المسرح. . . . وكنت أعلم أن صوتي جهوري. وبعد الاستماع لتلك الألبومات، عرفت أن صوتي بني ليكون على خشبة مسرح برودواي. وكنت أعرف وأنا في سن الرابعة وجهتي، ولكن كان علي اقناع والدي بذلك.

كانت لوبون طفلة المسرح، ولعبت والدتها دورها. قالت لوبون: تطلقت والدي من والدي. . . وألقت والدي كل شيء على أولادها. وهكذا أصبحت حياتها. تدور بنا من مكان إلى آخر، من درس تجارب الأداء (البروفة) والعودة مرة أخرى.

كبرت لوبون وشقيقتها روبرت ليكونا من النجوم، والذي كان مفاجئًا بعض الشيء لأمهات. تقول: قالت بفخر وتعال لي ولبوبي: متى ستتوقفان عن الانتقال من عمل إلى آخر؟ ردت لوبون: متى استطعنا الحصول على عقد عمل موسيقي لمدة ثلاثين عامًا أو شيء من هذا القبيل! كانت والدتنا مؤيدة كبيرة، ولكن لم تكن تملك أي موهبة. ولم تكن تفهم من أين حصلنا على موهبتنا، أو ما دوافعنا.

إنَّ رغبة الطفل في الحصول على اعتراف بما هو عليه أعمق مما يدركه كثير من الآباء كثيرًا. تقول لوبون إنها حصلت على موهبتها من أداء ماما روز، بعد كل هذه السنوات من مساعدة أمها لها القيام بالبروفات في لونغ آيلاند. تستذكر قائلة: لم يكن بيني وبين والدتي علاقة حميمة؛ لأنني لا أعتقد أنها تفهمني. وأنا ألوم أمي في اكتشاف ذلك. وأضافت: لقد ساعدتها التوترات في هذه العلاقة على فهم روز، وسمحت للوبون بوضع قلبها في النهاية عند روز، التي كما قالت، صرخة أحد الوالدين.

SPARK

الرسامة ميريام كاتن

تروي حكاية أم

«إنها نوع غير مرغوب فيه، وواقع غير مرحب به، إنها حكاية
تعشعش في رأسي».

استغرق الأمر والده ميريام كاتن استرجاع بعض الذكريات
لقراءة مسودة كتاب كاتن الأول؛ نحن وحدنا. قالت ميريام: كنت قلقة
جداً من أن شخصاً سيعدها إساءة، ولذلك أجلسنا والدتي لأهدئ من
روعها، وتناول كوب من النبيذ، ثم سمحت لها بالقراءة. وعندما انتهت
من القراءة، استدارت برأسها وهي تجهش في البكاء، وقالت: لقد
قمت بفعل شيء جميل هنا. ولي مطلق الحرية قراءته حتى النهاية. ولا
أستطيع حتى أن أقول لك ما الفرح والسعادة اللذان أسداهما النص لي.

نشرت الرسامة الفنانة التي زخرفت كتب الأطفال بالرسوم
الإيضاحية، وعملت مصممة لخلفية الرسوم المتحركة في محطة تلفاز
MTV وشركة ديزني، كتابها الأول؛ نحن وحدنا عام 2006، وأعدت
رسوماً بقلم الرصاص، معظمها باللونين الأبيض والأسود، مع رشقات
بين حين وآخر من الألوان، لتوضيح قصة كيف خبأتها أمها هي وأختها
من الألمان خلال عامي 1944 و 1945. كانت كاتن فتاة صغيرة في ذلك

الوقت، وكانت قد ولدت في بودابست عام 1942. وقالت: إن أكثر ما أتذكره عن تلك الأيام هو الطعام حقا. حيث التهم كلب صغير البراز، كما أتذكر صوت قصف القنابل، وغير ذلك من الأمور الأخرى. ولكن لم أتذكر الجزء الأكبر من القصة حتى أصبحت في سن الثلاثين، عندما كنت حاملاً بطفلي الثاني. حيث جلست أُمي هناك وقصت علي تلك القصة كلّها؛ لقد صدمت.

عندما عرفت كاتن القصة، لم تتمكن من أن تدعها تغادر مخيلتها. تقول: إنها نوع غير مرغوب فيه، وواقع مرير، إنها حكاية تعشعش في رأسي. ولكن بقيت أقول: حسناً، قصة أخرى للمحرقة. من يرغب في ذلك؟ إن نجاح الفنان سبيجلمان في قصة موس، التي تتناول خبرة والديه وتجاربهما خلال المحرقة، حفز كاتن إلى رواية قصة والدتها، التي كان لتصميمها وإصرارها المدهشين وهي تتخلى عن كل شيء عزيز عليها من أجل البقاء على قيد الحياة أثر كبير في مستقبلها.

أظهرت الصفحات الأولى من كتاب نحن وحدنا حياة المدينة المريحة، التي كانت كاتن هي وعائلتها تتمتع بها قبل الغزو الألماني. إنه يوم خريفي رائع، حيث كانت امرأتان شابتان متناسقتا القوام تحتسيان قهوة إسبريسو في مقهى في الهواء الطلق في بودابست. كانتا رائعتي الجمال في ملابسهن المصممة بأناقة مع التلايب الواسعة والتنانير بطول الركبة، وأحذية الكعب العالي، جلستا وقبعتهما فوق رأسيهما، وقد صُفِّفَ شعرهما بعناية فائقة. وعلى مقربة منهما طفل صغير وكلب يلهوان بالقرب من قدميهما. وكان من الواضح أن الحياة جميلة. ولكن بعد بضع

صفحات، تتسلم والددة كاتن، التي تدعوها أستر في الكتاب، إشعاراً يطالبها هي وابنتها بالانضمام إلى المواطنين اليهود الذين سيرحلون قريباً.

أعطت صديقة أستر رقم هاتف من يعملون في السوق السوداء؛ كي تتمكن من شراء وثائق مزورة تبين أنها فلاحه معها ابنة غير شرعية. حرقت أستر أي شيء يمكن أن يكشف هويتهما؛ صور أمها وأبيها، رسائل من زوجها، وكتب الصلاة العبرية. وقالت لخادمتها أن تقول للجيران إنها وابنتها قد أغرقتا نفسيهما في النهر. ارتدت الآن تنورة فضفاضة طويلة، وسترة خشنة، ووضعت وشاحاً على رأسها، وكانت تمسك بيد الطفلة وهما تسيران نحو محطة قطار بودابست ذات السطوح الزجاجية المرتفعة. كانت أستر تقول لنفسها: وداعاً، يا أستر يا سيدة المدينة، عليّ أن أقمص هذا الدور الجديد، وعدم إظهار خوفي. وعليّ أن أتحدّى كل شيء.

في المحطة، كانت الأم وابنتها تمشيان بالقرب من مجموعة من الجنود تراقب الناس وهم يغادرون بودابست. كان الرجال يسخرون ويمازحون قائلين: مهلاً يا صغيرتي! فتردّ أستر وابتسامة تعلو وجهها: أغرب عن وجهي. قالت كاتن إن والدتها قد قالت لها: أنا لا أعرف لماذا اخترت السير معك فوق هذه الطريق. كنت أحاول أن أتصرف مثل فتاة فلاحه، وكان الجنود يصفرون ويقولون كلمات بذيئة. لذا، قمت بالصراخ عليهم مرة أخرى.

قامت كاتن من خلال الكتاب كله بتصوير الخيارات اليائسة التي قامت بها والدتها لتنقذ نفسها وابنتها الصغيرة. التجأتا إلى زوجين

طاعنين في السن يزرعان العنب، ولكن اكتُشفا من قبل ضابط مخبرات سرية كان يبحث عن بعض النبيذ الجيد. قال: يا لهذا الجمال في مثل هذا المكان! ويعود ومعه الشوكولاتة للطفلة الصغيرة، حيث عرضت الأم ممارسة الجنس معه من أجل سلامتهما. وسرعان ما وصل الروس، واغتصبوا النساء في المزرعة. وبينما كان الجنود يبحثون عن مزيد من النساء، هربت أستر من البيت ودخلت في عاصفة ثلجية، تحمل الطفلة بيد، وحقيبة الملابس في الأخرى، ثم وضعت ابنتها الصغيرة في الحقيبة.

لقد كان ذلك المنظر محفوراً في عقل المؤلفة. قالت كاتن: ومن الغريب أنني لم أتمكن من الحديث عنه حتى انتهيت من كتابة الكتاب؛ لأنني كنت سأختنق من الحزن والبكاء. كان ذلك عندما اضطرت للنجاة بحياتنا في الشتاء وحيث إنها لم تكن قادرة على حملي، ما اضطرها إلى وضعي في الحقيبة وسحبها خلفها. بقيت تلك الصورة معي على نحو مثير جداً. كان بإمكاننا رؤية ذلك المنظر في الرسوم بالونين الأسود والأبيض؛ فتاة صغيرة تمسك جوانب الحقيبة، ووالدتها ذات الشعر الأسود تسحبها خلفها، في الرياح والثلوج، فتاة في الحقيبة نحو الغابة للنجاة من الموت.

صورت كاتن المعارك التي كانت مستعرة في جميع أنحاء الريف، وكذلك ظهور البراعم على الأشجار مع بداية فصل الربيع، ووالدتها تحاول أن تشق طريقها عائدة إلى الوطن. في محطة القطار، في بلدة صغيرة، في وقت متأخر من الليل، يعرض جندي روسي لهما صورة لعائلته؛ كي تطمئن والدتي إليه، وتكون قادرة على النوم حتى يأتي

القطار. ساعد جندي آخر أسترو وابنتها على الصعود إلى متن القطار في صباح اليوم اللاحق، وبينما كان يرفعهما إلى المقصورة قال: تذكر أن الجنود الروس رجال طيبون.

كان المعنى الخفي الذي كان يتكرر في كل حالة يائسة، حيث يقوم غريب طيب بالمساعدة، قوي جداً. حيث تعتقد كاتن أن الاعتراف بذلك هو أساس قدرة والدتها على البقاء على قيد الحياة بعد انتهاء الحرب، مع كل أهوالها. وهي أيضاً هدية أعطتها والدتها لها. قالت كاتن: كان شعار والدتي الكبير أن ليس كل إنسان حيوان. كان هناك أناس طيبون. وكانت تقول باستمرار: إذا واصلتم الكراهية، فإنها ستدمركم من الداخل والخارج. لذا، علينا أن نغفر للناس الطيبين هفواتهم. لقد حافظت والدتي على بقائي بريئة منهم جميعهم، وسمحت لي أن أصبح مراهقة متمردة. لن أنسى أبداً ما فعلته من أجلي. لقد سمحت لي أن أكون مخادعة بعض الشيء أحياناً. وحتى الآن أجد بعض الصعوبة في علاقتي معها. لقد سمحت لي بكل تلك الحرية.

لا تزال والددة ميريام كاتن تعيش في مدينة نيويورك، وتستقل قطار الأنفاق لإرسال الطعام المطبوخ في البيت إلى حفدتها. لقد أهدت كاتن كتابها نحن وحدنا مع نقش في مقدمته نصّه: «إلى المرأة التي علمتني أن أضحك وأغفر». تظهر كاتن في كتابها صدمة الأسرة، التي تجد من خلالها القوة والرعب. إنه كتاب يشبه القصص الخرافية؛ أم شجاعة وابنة صغيرة تواجهان الشر، وتجدان الناس الطيبين الذين قدّما لهما يد العون للبقاء على قيد الحياة.

الكاتب ديفيد ميلش

محبة والد شديد التعقيد

«أن تكون قادرًا على الشهادة على تعقيد شخصية عند هذا المستوى حيث تظهر، هو أو هي، إنها دائما تستحق الحب، مهما كان السلوك الذي تتخبط فيه، هو امتياز حياتي المهنية».

ليس من السهل دائمًا أن نرى أثر السيرة الذاتية في عمل من الخيال، على الرغم من أن هذا البعد هو في كثير من الأحيان موجود هناك. لا يوجد شخص اسمه إلمر ميلش، مثلاً، في أي من الأعمال المتلفزة لديفيد ميلش، مثل شرطة نيويورك الزرقاء، أو الأغصان الميتة. ستجد أبطالاً مفكرين، مثل اندي سيبووتش، الشرطي العنصري الذي أدمن تناول الكحول، ويعمل تحرياً في قسم شرطة مدينة نيويورك الزرقاء؛ وبطلاً عملاقاً مثل آل سويرنغن، وحشياً، وصاحب فم كرية، يمتلك صالون جيم، ويدير البلدة الحدودية في التمثيلية المتلفزة الأغصان الميتة، يحمل سكيناً في يد وزجاجة في الأخرى. ولكن سويرنغن يندفع أيضاً للمساعدة عندما يسقط الواعظ في ما يبدو أنها نوبة صرع، ويضع المحفظة بين أسنانه لمنع من قضم لسانه. ما هو

غير عادي في شخصيات مثل سويرنغن وسيبوتش هو أنه إضافة إلى الجانب الساخط على المجتمع في جوانب شخصياتهم، هناك جانب إنساني يرافق الوحشية والقسوة. وبسبب ذلك، وإضافة إلى كونهم يتمتعون بتلك الشخصيات الرائعة، فإننا نطور نحوهم الرحمة أيضًا.

كثيرا ما قال ميلش إن هذه الأوصاف المعقدة جدًا يعود أصلها إلى والده، الذي كان جراحًا يُشار إليه بالبنان ومعلمًا في بفالو، في نيويورك. ولكن كان بإمكان المرء ميلش التصرف بعنف نحو أولاده. فقد كان مقامرًا ومدمن رذائل انتقلت إلى ابنه أيضًا. وصف ميلش أعمام والده بأنهم نسخة عن والده؛ حيث كان ميلش الأكبر يأخذ ديفيد وشقيقه وأمه إلى سارا توجا في كل صيف، حيث مضمار السباق، وحيث تجتمع عائلته جميعهم. خلال جلسات استماع كيفافور بشأن الجريمة المنظمة في 1950، قال ميلش: إنَّ عشرين شخصًا من الحكماء عاشوا في منزلهم في بفالو؛ لأن والدهم أجرى لهم عمليات الفتق حتى لا يقوموا بإدلاء شهاداتهم.

بدا والد ميلش وكأنه شخصية وهمية؛ كان أصدقاؤه من الغوغائيين، وكان يضرب أطفاله، ولكن الناس أحبوه. قال ميلش: لقد أحببته أنا أيضًا. نعم أحببته، إلى درجة تستطيع الربط بين سويرنغن وسيبوتش، ووالدي. إن فرحة حياتي الكبيرة من الخيال هي التي جعلتني أقوم بتلك الرحلة بنفسي. لقد أحببت والدي طوال حياته. بغض النظر عما كان يحدث. وحتى تكون قادرًا على الشهادة على تعقيد شخصية عند هذا المستوى حيث تظهر، هو أو هي، فإنها دائمًا تستحق الحب، مهما كان السلوك الذي تتخبط فيه، إنه امتياز حياتي المهنية.

إن الشخصيات والعوالم التي يبدعها ديفيد ميلش مقنعة تمامًا، وغالبًا ما تكون مثيرة للقلق، وتظهر حقيقة الناس والأمكنة التي يصفها. وعندما سُئل عما إذا كان قد توقع، قبل بدء عرض الحلقات المتلفزة، أن تصبح شخصية سويرنغن الرائعة محور حديث وسط مدينة الأغصان الميتة، التي تعج بعمال المناجم كريهي رائحة الفم، وبنات الهوى، والقتلة والناس الذي كانوا على أمل أن يصبحوا أغنياء خارج متناول حكومة الولايات المتحدة، أجاب ميلش: توقعت أن تحصل مدينة ميلتون على أفضل صور الثناء. ببساطة؛ لأن هناك مجالاً أكبر للرحيل بعيداً عن الخير، في شخص هو جيد في الأساس. وأنا كان عندي ذلك الإحساس، بالطريقة نفسها التي شعرت من خلالها أن سيبيوتش كان على وشك أن ينضم إلى شرطة نيويورك الزرقاء ويصبح الشخصية الأكثر إثارة للاهتمام. إنها أمور صعبة، ولكنها معزية أكثر من ذلك بكثير، في نهاية المطاف، أن نتعلم أن نحب شخصية من هذا القبيل. ويرغب الناس بالذهاب في تلك الرحلات، وهذا هو أفضل نوع من الرحلات للانضمام لها على الدوام.

SPARK

الممثل والمخرج كيفين بيكون

المنافسة وإهمال المحبة

«بالتأكيد، ليس من الرجال الذين يصطحبونك بعد ظهر يوم سبت ليتقاذف الكرة معك».

يستكشف كيفين بيكون في الفيلم الثاني الذي أخرجه بعنوان لفربوي، كيف يمكن أن يلحق فشل الآباء الضرر في جيلين. يلعب دور الأب الذي ينغمس تمامًا في علاقته مع زوجته حتى إنه لا يجد الوقت لمعرفة ابنته، التي تكبر وتصبح مهوسة بالرغبة في إنجاب طفل. ولكن، وبمجرد إنجابها الطفل، تجد أنها غير قادرة على تقاسم ابنها مع العالم.

قال كيفن بعد عرض الفيلم: بصفتي مخرجًا وممثلًا، أميل أكثر إلى الجانب الرمادي من الحياة أكثر بكثير من الميل إلى الأسود والأبيض. لقد افتنن مع هذه الفكرة؛ كيف يمكن أن تنغمس المرأة في حياة طفلها، ومدى أهمية الطفل لأحد الوالدين، وإلى أي مدى قد تذهب تلك العلاقة؟ فإذا كنت تسير في الشارع، عادة ما يكون هناك شيء غريب عندما يكون لديك أطفال، وعندما يفلتون من يدك أول مرة، تصاب بالصدمة، ثم يجرون في الشارع محاولين أن يكونوا

بمفردهم دون رقيب بعض الوقت. إن هذا العمل يجعلك تتصبب عرقاً. ولكنك تتاجي نفسك: أعتقد أن هذا ما يجب أن يحدث في الحياة، وسيستمر في الحدوث في مراحل طوال الوقت. ولكن هناك أمر ما يجعلك أيضاً تريد الإبقاء عليهم. بعدئذٍ، يتناول الفيلم الجانب المظلم في تلك الشخصية.

كان هذا هو الفيلم الثالث في ثلاث سنوات الذي يستكشف بيكون من خلاله الزوايا المظلمة من حياة الطفولة والأبوة والأمومة. ففي فلم الحطاب الذي عُرض عام 2004، استطاع بيكون العثور على الجانب الإنساني العميق في شخصية يجدها معظم الناس بغیضة، وأدى دور الشخصية رجل يعود الى بيته بعد اثني عشر عاماً قضاها في السجن بتهمة الاعتداء على فتاة قاصر. وفي فلم ميستيك ريفر عام 2003، قال إنه أدى دور الشرطي الذي كان يحقق في مقتل ابنة صديق له من أيام الطفولة. كان المشتبه الأول والرئيس صديقاً آخر، يشترك معه بماض بغیض مؤلم؛ لأنه عندما كانا في الحادية عشرة، اختطف هذا الصديق وتم التحرش به.

قال بيكون عن دوره في وضع القوانين: لم أكن مرتاحاً عن ذلك الجانب، ولكن تخميني هو أنه عندما يكون لديك أطفال، فإنك تعيش وفي داخلك بعض الخوف حول اختيارك للأدوار. كان له طفلان من زوجته؛ الممثلة كيرا سيدجويك، وقد ظهرت الأسرة جميعها في فلم لفربوي. قال: أنت تعيش مع هذا الشيء المقلق عما سيحدث لهم من سوء. إن ذلك أسوأ شيء يمكن أن تتخيل حدوثه. أحياناً، تكون مجبراً

وأنت في عملك، مواجهة تلك المخاوف بطريقة أو بأخرى. أنا لم أخرج تلك الأفلام الثلاثة للبحث عن الأشياء السيئة التي قد تحدث مع الأطفال، بل كنت أحاول وضع مثل هذه المخاوف في الطريق. وهذا هو التفسير الوحيد الذي يمكنني الإتيان به.

أمضى بيبكون طفولته في فيلادلفيا، حيث كان الأب، مهندس التخطيط الحضري إدموند بيبكون، يغير في شكل معالم المناظر الطبيعية في المدينة خلال العشرين عامًا التي قضاها في مركز المدير التنفيذي للجنة التخطيط في فيلادلفيا. أضاف بيبكون: كان والدي مشغولاً دائماً، وكان مشغولاً جداً بخاصة عندما ولدت؛ لأنني كنت الأصغر بين ستة من الإخوة والأخوات. لذا، عندما كان أخي يصف علاقاتنا مع والدينا، كان يقول: المحبة والإهمال. بالتأكيد، لم يكن والدي من الرجال الذين يصطحبونك بعد ظهر يوم سبت ليتقازف الكرة معك.

ومع ذلك، قال بيبكون إنه عندما كبر هو وإخوته، كان والده ووالدته روث، داعمين جداً لأي شيء فيه إبداع. وأضاف: لم يكن هناك أي نوع من الضغوط علينا للحصول على درجات جيدة، كما لم يكن هناك أي نوع من الضغط علينا لكسب المال. ولكن كان هناك كثير من الضغوط لإبداع شيء من لا شيء؛ مثل، خذ أنبوب غراء وبعض أعواد الثقاب وابن منزلاً صغيراً، أو مثل إحدى المسرحيات، أو اكتب أغنية، أو اعزف على آلة موسيقية، قم بأي شيء كان. تلك كانت التوجيهات في منزلنا، وكان ذلك مفيداً بالنسبة لي بصفتي ممثلاً.

كان إدموند بيكون الشخصية المرموقة في مدينة فيلادلفيا وضواحيها، وكان محبوبًا ومرهوب الجانب على حد سواء؛ بسبب التغييرات التي قام بها، وبسبب آرائه الصريحة وغالبًا بسبب نمط شخصيته المشاكس. كان والدي شخصية كبيرة جدًا. وكان رجلًا غريب الأطوار جدًا، وعبقريًا ومبدعًا بطريقته الخاصة. وكان يتمتع بشخصية جذابة. ومنذفعًا على نحو لا يصدق. وهو ليس الأب النموذجي المثالي بتاتا، وآمل أن تكون علاقتي مع ابني مختلفة كثيرًا عن علاقتي مع والدي.

لعب بيكون دور البطولة في أفلام مثل فوتلوس، وجون كنيدي، وأبولو 13، ويشتهر أيضًا باسم الشخصية المركزية في لعبة التوافه «ست درجات من كيفن بيكون»، التي طورت مفهوم أن أي شخص في العالم يرتبط مع أي شخص آخر من خلال ست علاقات أو أقل. لقد أخذ نصيبه من الشهرة، ولكنه لم يكن تلك الشخصية المعروفة في مسقط رأسه. وقال: في كثير من الأحيان، كنت أسير في فيلادلفيا، وأتجول، حتى بضعة أشهر قبل وفاته، وكنت أسمع أحدهم يقول: سيد بيكون، فأستدير، وأتوقع أن أوقع إمضاءً (أوتوغرافًا) أو يلتقط لي صورة، فأكتشف أنهم ينادون على والدي. لقد كان شخصية معروفة جدًا هناك؛ حقًا لقد كان نجمًا. ولعل هذا هو إرث إدموند بيكون الأكثر ديمومة لابنه، وقال بيكون إن والده كان ملهما جدًا له، ويرى أنه كان مدفوعًا جدًا لتحقيق النجاح ويصبح أكثر شهرة من والده. أما خارج فيلادلفيا، فكان كيفن بيكون ناجحًا دون شك.

المغنية ومؤلفة الأغاني روزانا كاش

الشفاء على خشبة المسرح

«شعرت فقط أنني في حاجة إلى الخروج من ظله والقيام بذلك بمفردي».

إن الاهتمام اللافت للنظر عن والدها، جوني كاش، وباستمرار، كان سبباً مقنعاً لروزان كاش ألا تصبح موسيقية. تساءلت روزانا: لماذا يرغب أي شخص في الحصول على وظيفة قد يحصل منها على الشهرة، وهي في الوقت نفسه من أسوأ الأخطار المهنية في العالم؟ لذا، اعتقدت لسنوات عدة أن هذا هو آخر شيء كنت أريد القيام به.

قالت كاش إنها عندما كانت طفلة كرهت المطالب الكثيرة المتعلقة بشهرة والدها. وأضافت: كان والدي دائماً بعيداً، أي إنه كان يبذل أقصى حد من حيث القدرة على التحمل، والطاقة، والصحة النفسية، والصحة البدنية، إضافة إلى الاقتحام المستمر على خصوصياته. حيث لم يكن يستطيع الذهاب إلى السينما دون إزعاج الناس له. لقد بدأت التفكير في أن كل هؤلاء الناس الذين يأتون إليه باستمرار هم شخصيات لاوعي، أو ربما لاوعي هو، وكانوا مجرد أشباح ترسل للتدخل في حياتنا.

ولكن كاش كانت تعرف منذ أن كانت فتاة صغيرة جدًا أنها تريد أن تكون كاتبة. تقول: عندما بدأت بكتابة الأغاني، مررت بتلك الحقبة المؤلمة، حيث قلت لنفسي حينها: حسنًا، هل سأكتب الأغاني ليغنيها أشخاص آخرون فقط، أم أريد كتابتها لأغنيها بنفسي؟ لم يكن إحجامها وترددها بسبب فكرة أن عملها لن يطاول موسيقا والدها، الذي كانت تعرف أنها لن تقارن به. قالت: كنت كثيرة التعالي لأن أكون كاتبة أغانٍ. حيث اعتقدت منذ الأغنية الأولى التي كتبتها، أن ما أكتبه من أغانٍ هو العظم. وقد استغرقني الأمر بضع سنوات لأدرك سوءها ورداءتها. ولكن استغرقني فكرة قبول الصعود على خشبة المسرح وقتًا طويلًا. حيث لم أكن أرغب في جلب ذلك الانتباه الكبير. بطبيعتي أنا خجولة وأحب الوحدة. لذا، تساءلت: لِمَ أرغب في فعل ذلك؟ ولقد تصارعت مع نفسي لسنوات في القيام بذلك.

عندما أصبحت في الثامنة عشرة، تقدمت من والدها أخيرًا وقالت إنها ترغب في كتابة الأغاني، وقدمت له بعضًا من أغانيها التي كتبتها. وأضافت: كان والدي مشجعًا جدًا لي. فهو لن يقول: أوه، حسنًا، أنت في حاجة إلى العمل على ذلك. لقد كان في الواقع أبًا مثاليًا في تلك الحالة. لقد كان ردّه: أوه، أنت عظيمة يا حبيبتي، هذا رائع! ولكن عندما تيقن أنني سأبدأ القيام بذلك العمل، وأن ذلك سيكون مسيرتي، بدت عليه العصبية قليلًا وقال: حسنًا، كما تعلمين، يجب عليك رعاية أطفالك أولاً. لقد كانت تلك النصيحة الوحيدة التي أسداها إلي في أي وقت مضى.

كانت زوجة أبيها، جون كارتر كاش، المفتاح. إذ قالت: لا أعتقد أنني يمكن أن أقوم بالأداء من دونها. لقد علمتني وأخواتها العزف على الغيتار. وعلمتني مايبيل، والدتها، الأغاني الأسرية. وما زلت أعزفها كما كانوا يفعلون، إضافة إلى قليل من بعض تحسينات كارتر. وأضافت: لا تمتلكين كثيرًا من صوت الغناء، ولكنك ستبدعين. لقد كانت رائعة حقًا.

سجلت روزان كاش أول مجموعة أغاني لها عندما كانت في الرابعة والعشرين من العمر، وسجلت على مدى السنوات العشر اللاحقة كثيرًا من الأغاني الشعبية والمنوعة الناجحة. حازت جائزة جرامي، واسماها بيل بورد أفضل فنان منفرد؛ وقد كان ذلك نجاحًا كبيرًا لها. وكان ذلك في المدة التي ابتعدت فيها عن والدها؛ لأنها كانت تعمل على تعزيز مكانتها بنفسها ووفقًا لشروطها الخاصة. قالت: شعرت فقط أنني في حاجة إلى الخروج من دائرة ظله والقيام بذلك بمفردي.

كان هناك كثير من الأشباح التي يجب التصارع معها. قالت: لقد مرت حقبة في حياتي كنت فيها غاضبة منه. لقد ظهر فجأة غضب أيام الطفولة وضغائنها في تلك المرحلة، وكانت تلك الأشياء في حاجة إلى مناقشتها معه، إضافة إلى طلبه الغناء معه في قاعة كارنيجي. كنت غاضبة وقلت: لا، لدي صداق، ولا أرغب في ذلك. أوما برأسه، وقال: حسنًا، لك ما تشائين؛ لقد تقبل الرفض. في يوم العرض، ذهبت إلى غرفته في الفندق وطلب إلي مشاركته في الغناء مرة أخرى. ومرة أخرى قلت: لا. لقد كنت ما زلت غاضبة. فقال: حسنًا. لقد تقبل الرفض مرة

أخرى. ثم نهض ومشى بعيداً، وكان هناك شيء يستدل عليه من مظهره، ظهره الذي رأيته على خشبة المسرح مليون مرة، لقد كان ظهره في دائرة الضوء، ما كسر قلبي وأحزنه. ناديته من بعيد وقلت: أبي، سأغني معك.

غنيًا معاً، ولكنني كنت ما أزال أفقد شخصاً عزيزاً في تلك الليلة في قاعة كارنيجي. لقد كانت لحظة تفوق التوقعات كلها، وكأن كل شيء قد غسل وأصبح نظيفاً. لقد جعلتني تلك الليلة أدرك أن المسرح هو المكان الذي نفّس فيه والدي مشاكله العميقة كلها، وشفى من جراح الماضي جميعها. وكان لديه الوقت لاحتوائني في تلك الليلة؛ ليلة جميلة، لحظة حلوة حقاً.

SPARK

عازف الساكسفون وقائد الفرقة الموسيقية

جوشوا ريديمان

التوفيق بين التأثير والأبعاد

«لم أنشأ وأترعرع مع والدي، لكنني كبرت مع موسيقاه».

عندما كان جوشوا ريديمان يستعد لتسجيل مجموعة أغانيه (ألبومه) الحادية عشرة، طلب إلى والده، عازف الساكسفون ديوي ريديمان، العزف له. «كانت تلك هي أول مرة أمتلك الشجاعة لأطلب إليه العزف لي ومعى. لم أكن أعرف أسيوافق أم سيرفض؟»

وافق والده على طلبه، وأصبح اسم الألبوم العودة إلى الشرق. في أثناء تسجيل أحد الألحان، وقد سمي الهند، جلس كل من الأب والابن متجاورين؛ واحد إلى اليسار، والآخر إلى اليمين. انخرطا في حوار يعد منافسة مفرحة من السؤال والإجابة، وكان يحاول كل منهما التفوق على الآخر، وأخيراً امتزجت ألحانهما في نغمة حيوية واحدة، حيث كان ديوي ريديمان يؤدي الذبذبات الجميلة، في حين يؤدي جوش الصدى العميق، وذلك قبل انضمام بقية أعضاء الفرقة الموسيقية، حيث قام الأب والابن بتكملة بعضهما، ويطلق كل منهما الألقاب الأفضل على الآخر، ثم انتهى العرض واسترخيا في انسجام تام.

نشأ جوشوا ريديمان باسم جوشوا شيدروف في بيركلي، كاليفورنيا. كانت والدته رينيه شيدروف راقصة، ثم أصبحت أمينة مكتبة؛ كي تتمكن من إعالة نفسها وابنها. وعندما وُلِدَ جوشوا، انتقل والده، ديوي ريديمان، إلى نيويورك للعزف مع عظماء موسيقا الجاز الآخرين، مثل أورنيت كولمان، وشارلي هادن، وكيث جاريث، وليقود في النهاية فرقته الخاصة. قال ريديمان: «لم أنشأ وأترعرع مع والدي، لكنني كبرت مع موسيقاه». لقد كان عندي تسجيلاته كلها، وكنت أستمع إليه عندما يأتي إلى المدينة. ولكنني قضيت وقتًا قليلًا جدًا معه شخصيًا. لم أشعر مطلقًا في أي لحظة من لحظات الوعي أنني أتتبع خطوات والدي. لم أفكر بتاتًا: أوه، أنا أعزف على الساكسفون. لذا، سأكون مثل والدي، وسأحمل إرث العائلة. بطبيعة الحال، يبدو أن كثيرًا من الناس الآخرين كانوا يفكرون في ذلك، ولكنني فكرت فقط في أنني أحب صوت الساكسفون. الآن، من كان يدري ويعلم ما الذي كان يجري ويدور عند ذلك المستوى من اللاوعي.

في أثناء طفولته، استمع ريديمان إلى كثير من الموسيقى الآسيوية والإفريقية. قال: كانت والدتي مهتمة بصفة خاصة في الرقص الهندي، والإفريقي، والإندونيسي. لذا، نشأت وكبرت مع هذه الأصوات. يمكن سماع تأثيرات تلك الموسيقى في بعض إيقاعات ألبوم العودة إلى الشرق، الذي اختار عنوانه بطريقة ذكية، حيث تعني إلى الشرق نيويورك. هناك سُجِّلَت مجموعة الأغاني (الألبوم)، حيث لا يزال ريديمان يعيش في بيركلي، ولكن المقصود بالشرق هنا هو ما وراء المحيطات.

عزف ريتمان الساكس في فرقة جاز المدرسة الثانوية، ثم التحق بجامعة هارفارد، حيث تخرج فاي بيتا كابا. وكان يستعد للالتحاق بمدرسة القانون عام 1991 عندما قرر أن يأخذ استراحة مدة عام؛ لعزف الموسيقى في مدينة نيويورك. في ذلك العام، حاز جائزة ثيلونيوس مونك في مسابقة عزف موسيقا الجاز، وبدأ يحصل على رعاية شركات التسجيل المشهورة واهتمامها، إضافة إلى اهتمام والده. قال ريتمان: كان بيننا علاقة معقدة، وكان هناك أوقات كنا فيها أقرب إلى بعضنا من غيرها من الأوقات. فعندما انتقلت أول مرة إلى نيويورك، بعد الخروج من الكلية مباشرة، تعرفت إليه حقًا. كنت أعزف في فرقته وأصاحبه في جولاته. ولربما كانت علاقتنا في تلك الحقبة الأقرب بيننا.

كنا نعزف كل ليلة أحيانًا حرة، ولكننا أيضًا كنا نعزف موسيقا البوب، والموسيقا الغنائية، وموسيقا البلوز. لقد كان علينا عزف نزر يسير من كل لحن. كان صوته قويًا جدًا وعميقًا، وتبرز شخصيته من خلال أي لحن يعزفه. وكنت تعرف دائمًا أن لحنًا ما كان له؛ لقد كانت بصمته مدموغة على ألقانه.

أضاف: بعد انتقالي إلى نيويورك أول مرة، كان كثير من الناس يميلون إلى التعليق على قلّة تشابه ما أقوم به مع والدي، واعتقدت دائمًا أن ذلك كان غريبًا؛ لأن لوالدي أعظم التأثير في ما أعزفه؛ لقد كنت أستمع إلى موسيقاه منذ أن ولدت. وشعرت دائمًا أن هناك كثيرًا من صوته وعزفه في صوتي وعزفي. هذا صحيح في ظاهر الأمر، ولكن كان

لدينا أنماط مختلفة جدًا. وبينما كان جوشوا يعيش في نيويورك تغير اسمه من شيدروف إلى ريدمان.

في عام 1993، ظهر أول ألبوم لجوشوا ريدمان بصفته قائد فرقة موسيقية لجائزة غرامي. قال: بعد أن بدأت ببذل مزيد من الأشياء بصفتي قائدًا، أعتقد أننا ابتعدنا قليلاً عن بعضنا. كان نجاح جوشوا الحلو المر لديوي ريدمان، الذي قال عام 2003 إن ابنه شاب موهوب جدًا؛ فصيح، ويعزف بأقصى مجهود عنده. أنا أفضل منه، لكنه حصل على الأشياء التي لم أحصل عليها كلها. لست غيورًا، لكنني حسود بعض الشيء. ولكنني فخور جدًا به.

يرى جوشوا ريدمان والده «واحدًا من أعظم عازفي الساكسفون، ليس في العصور كلها، ولكن بالتأكيد في أبناء جيله. كان يحظى بالحب والاحترام العالمي داخل مجتمع الجاز. لكنه كافح، ولم تسنح له كثير من الفرص ككثير من أقرانه، ولم تتح له الفرص التي أتاحت لي. لقد برز على الساحة، وفجأة توافر له عقد لتسجيل الموسيقى، وكان قادرًا على قيادة الفرق وكسب العيش الرغد. وأعتقد أنه كان فخورًا على نحو كبير، لم يكن هناك كثير من العدل، فقد كان هناك مزيج كثير من العواطف على كل منا ومن كلينا».

انضم ديوي ريدمان إلى ابنه في ستوديو نيويورك في ربيع 2006 لتسجيل جوشوا ألبومه العودة إلى الشرق. وقال ديوي بعد أن انتهى من تسجيل الألحان التي كتبها جوشوا: كنت أودّ تسجيل شيء آخر بنفسني، وبمصاحبة آلة الباس والطبول فقط. كتب جوشوا على صفحته على

الإنترنت: تمشيت بعيداً، وتناولت فتجاناً من قهوة الإسبريسو. عدت بعد نحو ثماني دقائق، فإذا بوالدي قد حزم أغراضه فعلاً. كيف كان العمل؟ تساءلت. فقال: جميلاً، بصفته تسجلاً أولياً. فقلت: عظيم. دعنا ننتقل إلى الأمام. كنا قد تأخرنا في تسجيل العمل بعض الوقت. لذلك، لم أكن مستعداً للاستماع إلى الأغنية في ذلك الحين. في الواقع، كنت قد نسيت كل شيء عنها تقريباً. لم أتمكن من الاستماع إلى الألحان والغناء إلا في وقت لاحق، عندما عدت مرة أخرى إلى المنزل في بيركلي. حينئذٍ، تمكنت من الاستماع إليها. أجل، لقد أدهشتني، فقد كانت حقاً قطعة موسيقية عظيمة؛ ففيها الدفء والحرارة، والعمق، والحكمة أيضاً.

كتب ديوي اللحن الجديد GJ هدية لابن جوشوا الرضيع. حيث يبدأ اللحن وينتهي، وديوي يعزف الساكس وحده، يعزف الألحان التتابعية التي تتكرر في الأغنية جميعها. ضمت القطعة الجمال والعاطفة، جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى، معبرة عن الحب الذي شعر به ديوي ريتمان لابنه وحفيده.

كانت القطعة الموسيقية GJ آخر تسجيل لديوي ريتمان؛ حيث توفي بعد أشهر قليلة لاحقة. قال جوشوا: كانت تلك آخر مرة نعزف فيها معاً، وكانت آخر مرة رأيته قبل أن توافيه المنية. كانت تجربة لا تصدق أن تعزف معه، ولم يدرك أيّ منا أهمية ذلك العمل في ذلك الوقت، كان ذلك في شهر مايو، وقد توفي في شهر سبتمبر. أن يكون ديوي ريتمان في ألبومي شيء عظيم، وكانت لي فرصة العزف معه مرة أخرى.

الفصل السابع

شركاء الإبداع

من خلال عملي في الإذاعة العامة طوال سنوات عدة، أصبحت ماهرًا في فنون الإعلان؛ لقد شاركت في حملات جمع التبرعات تحت أسماء مختلفة، بعضها جدي، وتم التمرن عليها، ونوقش منطقتها مع المستمعين، وبعضها الآخر كان في حاجة إلى التوسل. واحدة من أولى الحملات التي عملت من خلالها تشتمل على تهديدات ستيف بوست؛ مقدم برنامج الموسيقى الصباحية الرائع والساخر في محطة WNYC، بالاستمرار بعزف معزوفة Pachelbel مرارًا وتكرارًا، حتى يقف المستمعون عن دفع التبرعات.

عندما كانت أعمل مقدمًا لبرنامج الموسيقى الليلي في إذاعة WNYC عام 1990، كانت التبرعات مرنة ومرحة. وأنتجت من قبل مارك ماين، الذي قدم برامج مثل تحدي الغوريلا، حيث استمر في النقر على الطبل طوال محادثة مع الضيوف. ارتدى قبعات مضحكة، وتأكد أن الجميع كان معهم كثير من فطائر البيجل للاستمرار في

الحديث. إنَّ جمع الأموال هو الوقت الأكثر توترًا في أيِّ محطة، ولكن غرست هذه الطريقة في العمل المُعتاد الحيوية والنشاط اللتين حفزت الموظفين وشجعت المستمعين إلى الاستمرار في العطاء. وخلال عمله، استطاع مارك جمع أكثر من مليون دولار في أوّل مرّة في تاريخ محطة إذاعة WNYC خلال حملة جمع تبرعات واحدة.

التقيت مارك أوّل مرة عندما اشتركت معه في تقديم برنامج المنوعات براري هوم كومبانيون. وحيث كان كلانا مسؤولًا عن جمع التبرعات، كان مارك مسؤولًا عن الترويج على الهواء مباشرة، وبعد بضعة أسابيع من بث البرنامج أوّل مرّة، التقينا مرة أخرى في برنامج ستوديو فايف؛ للترويج لبرنامجي المسائي ون ميوزيك. اقترح مارك فكرة في كيف يمكن للبرامج الكلاسيكية أن تقدم من خلال كثير من الأساليب، من السمفونيات، إلى موسيقا الجاز، إلى الموسيقا الشعبية من جميع أنحاء العالم. لقد أحببت الفكرة والتوجه، ولكن رغبت في معرفة أقمقدورنا إدخال التحسينات عليها قليلًا أم لا؟

تساءلت: ماذا لو تحدثنا عن أنواع أخرى من الأشياء التقليدية؛ مثل السيارات، أو الأزياء، أو الكتب، في حين تظهر الموسيقا في الخلفية ؟ افْتُن مارك بالفكرة، وعمل على المراجعات. وبعد بضعة أيام، التقينا مرة أخرى؛ نسخته الجديدة رائعة، مليئة بالمرح، والأشياء غير المتوقعة، مثل المزج بين فساتين سود وبلوزات الفلاحين، والمزج بين بيكاسو ورامبرانت. سجلنا مسارات الموسيقا، اختار مارك الموسيقا، وعندما انتهى من التسجيل أسمعني إياها. ما زلت أعتقد أنها كانت بعضًا من أفضل أعمال المذيع التي قدمتها.

أجل، لقد أدى ذلك العمل إلى أفضل شراكة إبداعية تمتعت بها في أي وقت مضى. أدى عملنا معاً في المحطة إلى تناول الطعام معاً، ومشاهدة الأفلام السينمائية، وبعد زهاء عامين من لقائنا في غرفة البث (الاستوديو) تزوجت من مارك في حفل أعدناه بأنفسنا في ستوديو لمصور خارج مدخل نفق لينكولن في نيويورك وبحضور عدد قليل من المدعوين. أحضر أصدقاءنا فروع الأشجار المزهرة من غابة مجاورة مليئة بالزهور، وعلقوها من السقف لتبدو ككوخ ريفي. وغنى أصدقاء آخرون أغاني متنوعة، وعزفت إحدى المدعوات القيثارة، وأعد جيران الطفولة غطاء الوجه الشفاف وعريش الزواج؛ وكتبت أنا ومارك وعود الزواج المخصصة بنا؛ لقد كان يوماً جميلاً حقاً.

لقد عرفت منذ عملنا التعاوني الأول في الإذاعة أن مارك يمتلك شرارة إبداعية جعلت العمل ممتعاً، وأدى إلى نتائج مبتكرة وناجحة. وكما خمنت أن من شأن هذه النوعية أن تجعل منه شريكاً ممتازاً في الحياة؛ وهذا ما كان. ما لم أستطع معرفته هو مدى أهمية الإبداع خلال بعض أصعب الأوقات التي مررنا بها معاً.

قبل بضع سنوات، أصيب ابننا الأصغر بمرض خطير. أُدْخِلَ المستشفى عندما كان في السابعة من العمر فقط، مدة ثلاثة أسابيع، تناوبت أنا ومارك النوم في غرفة ابننا في المستشفى، وفي رعاية شقيقه البالغ من العمر عشر سنوات في المنزل. تقاوم مرض ابننا، وحثنا الأطباء على النظر في ضرورة تغيير حياته من خلال إجراء عملية جراحية، أو تجريب علاج طبي جديد نسبياً له آثار جانبية غير معروفة

على المدى الطويل. بعد نقاش سريع ومتزن في صالة المستشفى، اتخذت أنا ومارك القرار المؤلم باختيار النهج الطبي، وابتهجنا عندما نجح العلاج. واصبح بإمكان ابننا العودة إلى البيت قريباً.

ولكن في غضون عام توقف تأثير الدواء، وسقط ابننا صريع المرض الخطير مرة أخرى. نُصِحْنَا مرة أخرى بضرورة إجراء العملية الجراحية. بحثت أنا ومارك بصورة محمومة عن الاحتمالات الممكنة الأخرى، وتوصلنا إلى أساليب مبتكرة للعلاج تنطوي على الحماية الغذائية، والوخز بالإبر، وعلاجات بديلة أخرى. قال لنا الطبيب إن في وسعنا تجربة هذه الخيارات المختلفة خلال بضعة أشهر فقط، لكنه لم يكن على ثقة من أن أي شيء آخر غير الجراحة سيكون شافياً.

كان تجربة قاسية، وكنا في غاية الإرهاق، وكانت هناك لحظات كنا خائفين من اتخاذنا الخيارات غير الموفقة. ولكن ما كان يبعث على الارتياح الكبير لدينا أن ابننا بدأ بالتحسن ببطء وثبات، من دون جراحة. عندما قمنا بالفحص الدوري الأخير؛ أي بعد أربع سنوات منذ أن أصابه المرض أول مرة، فوجئ طبيبه وسُرَّ لملاحظة اختفاء مؤشرات المرض جميعها. من الصعب تخيل هذه النتيجة لو لم أكن قد قلت لمارك في خضم الأزمة: فلنحاول ذلك. مع العلم أنه سيلقي بنفسه الإبداعية كلها في معرفة كيفية العمل على إنجازه.

في ستوديو 360، تحدثت مع مختلف أنواع الفنانين، من خلال برنامج ستوديو 360، عن متعة الشراكات الإبداعية وأحياناً الشخصية وتحدياتها. سنتحدث عن اللقاء الفني الأول مع روبرت بلانت وأليسون

كراوس؛ اثنين من الموسيقيين المختلفين جدًا، وكل منهما علم منفرد في مهنته. ثم الأصدقاء منذ مدة طويلة، المخرج السينمائي آنج لي والمنتج وكاتب النصوص جيمس شاموس، لمناقشة الشراكة الإبداعية التي أدت إلى بعض أكثر الأفلام شعبية في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين. وأخيرًا، المهندسين المعماريين أصحاب النفوذ: روبرت فنتوري ودينيس سكوت براون، اللذين عاشا وعملا معًا أكثر من أربعين عامًا، والتحدث بصراحة عن كلٍّ من نجاحات الزواج الإبداعي الطويل وشراكة العمل وإحباطاتها.

في كلٍّ من هذه الشراكات على وجه الخصوص، كان أحد الشريكين أمريكي الجنسية، في حين ولد الآخر في مكان آخر. واستكشف كلٌّ زوج المناظر الطبيعية الأمريكية المبدعة؛ موسيقا البلوغراس، ورعاة البقر، والضواحي. إنَّ مزيج من هم من الداخل ومن هم من الخارج يضيف التعقيد والإثراء إلى العمل الذي يبدعانه معًا.

SPARK

الموسيقار أليسون كراوس

« شعرت أنّ الأمر كله كان جديدًا في نظري، ثمّ إنّ فهم عملية تسجيل أسطوانة موسيقية من غناء شخصين لم يكن شيئًا يتعلق بكوننا معًا بقدر ما كان احتفاءً بالفروق بين صوتينا».

الموسيقار روبرت بلانت

« كنت أرغب في العمل مع أناس سيحثونني، و . . . ويتحدون قدراتي كلها على أن أكون مغنيًا جيدًا حقًا».

التعاون المرح

في عام 2009، حصد الألبوم الغنائي رايزنغ ساند جوائز جرامي، إضافة إلى حصوله على جوائز فئات متنوعة، مثل كنتري ميوزيك، وموسيقا البوب، والموسيقا المعاصرة الشعبية الأمريكية لذلك العام، وحصوله على تكريم أفضل ألبوم في تلك السنة أيضًا. لقد كان ألبوم رايزنغ ساند ثمرة تعاون جديد بين اثنين من الموسيقيين الذين غنيا معًا مرة واحدة فقط، واللذين وصلا إلى استوديو التسجيل في ناشفيل ولهما خلفيات موسيقية مختلفة.

بدأ تعاونهما الموسيقي التَّودُّد من خلال مكالمة هاتفية، عندما اتصل روبرت بلانت، الذي أسهم في تعريف موسيقا الروك أند رول في 1960 والسبعينيات بالتعاون مع ليد زيبلين، مع أليسون كراوس، التي اشتهرت بصورة استثنائية بموسيقا البلوغراس والأثيريا سوبرانو. قال بلانت إنه كان يبحث عن مغامرة موسيقية جديدة، وقد اقترح أحد الأصدقاء أن اتصل بأليسون؛ لأن بلانت أحب تسجيلات البلوغراس التي قدمتها مع فرقته محطة الاتحاد. قال بلانت: إن فكرة التقاط الهاتف، والتحدث إلى شخص غريب تمامًا هو احتمال عشوائي جدًا، إنها حقًا فكرة جنونية، ولا سيَّما أن الحديث رخيص جدًا في لعبتنا.

لكن كراوس أجرى المكالمة، وقال: أجابت بصوت هامس هادئ قائلة: على رِسلك، ما الذي يحدث؟ لأنها كانت مضطجعة بجانب طفلها الرضيع، تحاول وضعه للنوم. قالت كراوس: كانت الساعة زهاء السابعة، وكنت أحاول أن أبقى صوتي منخفضًا، والتحدث بهدوء؛ كي لا يستيقظ الطفل، ولكن، لم يكن لروبرت أدنى فكرة عما كان يحدث. ردَّ: حسنًا، اسمحي لي أن أعطيك رقم هاتفي! فقلت: لا أستطيع النهوض من مكاني الآن. فقال: حسنًا، حسنًا. واعتقدت أن ذلك كان نهاية محادثتي معه لبقية حياتي. لكنني شعرت بسعادة غامرة بسبب المكالمة، لقد كان مجاملًا لما تقوم به فرقتنا، واعتقدت أنه من المحتمل أن تكون تلك نهاية الحديث.

اتصل بلانت مرة أخرى بعد بضع سنوات، وأقنع كراوس بالانضمام إليه للإشادة بموسيقار البلوز الكبير ليدبيلي، الذي كان له تأثير كبير في موسيقا كلٍّ من الروك أند رول ومعجزة موسيقا

البلوغراس. قالت كراوس في وقت لاحق: في اللحظة التي التقيت فيها روبرت، فكرت وقلت: أوه يا للسماء! سيكون ذلك متعة عظيمة. دخلت إلى الغرفة، ورأيت كومة كبيرة من الشعر المستعار، واتجهت نحوها. التفت نحوي، وكان يضع نظارته وقال: آه، ها أنت هنا. تحدثنا عن أسطورة البلوغراس؛ رالف ستانلي، والتجوال عبر جبال الأبالاش، وكم كان يحب الموسيقى التقليدية. أضاف بلانت إلى ذلك قائلاً بمكر: أردت لمس ساقيك. أوضحت كراوس بسرعة أنه كان مازحاً في قوله.

كان روبرت بلانت في الستينيات شاباً نحيفاً، عاري الصدر، يؤدي دور المغني الرئيس لـ ليد زيبلين. لقد حول صوته الخام الحزين أغاني مثل ستيرواي توهيفين وهول لوتا لوف والمغني نفسه، إلى أيقونات. وبعد موت عازف الطبل جون بونهام، تفرقت الفرقة عام 1980. على مدى الخمسة وعشرين عاماً اللاحقة كتب بلانت، وسجل ألبومات حازت جائزة الألبومات المنفردة، وتعاون مع أصدقاء قدامى مثل جيمي بيغ ومع موسيقيين من شمال إفريقيا.

في السنة التي ترك فيها بلانت ليد زيبلين، كانت أليسون كراوس في التاسعة من عمرها، تعيش في جنوب إيلينوي، وكانت فعلاً مغنية البلوغراس العابثة الاستثنائية. تم التعاقد معها من قبل شركات التسجيل وهي في الرابعة عشرة، وباعت منذ ذلك الحين أكثر من ثمانية ملايين من التسجيلات الغنائية التي فازت بستة وعشرين من جوائز جرامي، وهذا أكثر من أيّ فنانة أخرى. تقول كراوس: كانت والدتي تقول دائماً: لا تخططي لتصبحي فنانة ثم تدرسي لتصبحي سكرتيرة؛

لأنك ستقومين بعمل يرتبط بما درستِه. ولذلك، فقد شجعتني هي ووالدي على أن أتابع أنا وأخي ما نرغب القيام به حقًا.

عند هذه النقطة في أثناء لقائهما من خلال مقابلتها في برنامج ستوديو 360، قاطع بلانت حديث كراوس ليقول: أنا مسرور أيضًا أن أقول إن السيدة كراوس قد توقفت الآن عن الفرع عندما أمشي بالقرب منها. في أثناء الحديث، عادة ما يمازح بلانت وكراوس كأصدقاء قدامى. قال بلانت لكراوس: قرأت مقالة رائعة في صحيفة بريطانية تقول: منذ وقت ليس ببعيد، كان الناس سيفزعون جدًا من عمل السيدة كراوس مع . . . فقاطعت كراوس بسرعة وقالت: إن بلانت كان رجلًا نبيلًا طوال وقت عملهم معًا، ما دعا بلانت إلى التعليق بغرور قائلاً: أوه، يا عزيزتي. فردّت: أوه، ما أطف ذلك!

كان الهرج والمرج في العلاقة بينهما يظهران من خلال حياتهما الموسيقية أيضًا، ولا أدلّ على ذلك من لحن أغنية إفري براذرز كلاسيك؛ ذهب، ذهب، ذهب. في شريط فيديو الأغنية، مشّت كراوس متهادية على خشبة المسرح في ثوب أسود فضفاض، وحذاء ذي كعب عالٍ، مرورًا بخيوط فضية لامعة معلقة مع مجموعة من طابات الديسكو، وينسدل من فوق كتفها شعر أشقر طويل. ثم يمشي بلانت متئدًا، مرتديًا قميصًا بقلت أزرار حتى لحيته، وتتحرك جدائل شعره مع نغمات الطبول والغيتار. وبمجرد رؤية بعضهما بعضًا، يبتسمان ابتسامة ذات مغزى حقيقيّ: أنا سعيد بما أقوم به، كراوس سيدة جميلة، وعلى الرغم من أنها في بعض الأحيان تحاول أن تبدو منزعجة، فإنها لا

تستطيع البقاء على تلك الحالة مدة طويلة، قبل أن ترسم الابتسامة على محياها مرة أخرى. يعود جزء من أسباب نجاح هذه الأغنية إلى أن كل من المطربين يستمتع بالغناء. لذا، ليس بمستغرب أن يكون هذا سبب النجاح الأول للألبوم، والفوز بجائزة جرامي للتعاون في أغنيات البوب في تلك السنة.

كانت شراكتهما تتم عن براعة رائعة، وطلاقة في الحركة، وتعدد جوانب الأغنية الموسيقية. كانت كراوس تغني لحن ذهب، ذهب، ذهب، في حين كان بلانت يرقص من حولها في وئام تام. أما الأغنيات الأخرى، مثل امرأة غنية، عام 1950، فكان بلانت يقوم بأداء اللحن، في حين كانت كراوس ترقص إلى أعلى وإلى أسفل من حوله. وكان صوتهما يمتزجان بنعومة، في حين كانا مختلفين جدًا.

كان العزف الرائع على الجيتار من قبل المنتج تي- بون بورنيت العامل الآخر في نجاح تعاونهما وتسجيلاتهما. يظهر بورنيت في أغنية ذهب، ذهب، ذهب، على خشبة المسرح في منتصف زمن تصوير الفيديو، واقفًا بين المطربين، حيث تتدلى جداول شعره وهو يعزف الغيتار. قال بلانت معلقًا على ذلك: بطريقة ما، يعدّ هذا النوع من الظهور عملاً مسرحيًا ساخرًا، حيث يظهر في بعض الأحيان أن الغيتار أكثر أهمية من الأصوات. أو إن الإيقاع الفعلي وطريقة القرع مغرية، وهي تشبه ليلة مقمرة في ضواحي أرض السافانا. في بعض الأحيان، يكون التناغم بين الناس مدهشًا.

عملت كراوس مع بورنيت في البداية لوضع موسيقا فلم يا أخي، أين أنت؟» لقد عملت معه مدة طويلة حيث كنت في كل مرة أكون معه في الاستوديو، كنت أجد نفسي ملهمة جدًا. لقد أحببت الإيقاعات والألحان التي اختارها لي، وأحببت أيضًا الطريقة التي كان يدير فيها الجلسات. واعتقدت أنه سيكون شخصًا مثيرًا للاهتمام للعمل معه. لقد كان لديه حب عميق للموسيقا التقليدية.

قال بلانت: ما لا شك فيه أن تي بون موجود هناك في الخارج. وأضاف قائلاً: ينشغل تفكيره في أشياء كثيرة، إنه مثل منظم اللقاءات وإحيائها ينتظر في الخارج. إنه رائع. ولكن أكثر من أي شيء آخر، حبه العميق للموسيقا. حيث يوجد عزفه على الغيتار من خلال هذه الأغنية إحساسًا جميلًا مع كل مسار موسيقي، وكأنه عرض بسيط للأزياء في الألوان جميعها.

ضمن بلانت وكراوس ألبوم رايزنغ ساند مقاطع من البلوغراس مثل يور لونغ جيرني، غناء دوك واتسون وزوجته روزا لي. كان مزاج هذه الأغنية كئيبة، ويتحدث عن الموت، ويتخلل هذا الشعور كثير من أغنيات الألبوم. عندما كان بلانت وكراوس يختاران الأغنيات، كانت كراوس تصر على استكشاف المواد الدكناء؛ لأنها شعرت أن تقارب أصواتهما اقتادتهما إلى داخل الأراضي الجديدة، حيث يشوب المكان الحزن والخسارة. وقالت: هناك كثير من الحياة والتجربة في صوته، وهناك كثير من الغموض في صوتينا، وهذا يوجد نوعًا من القصة، ولكن لا أعتقد أنه يبتدعها. وأعتقد أن هناك كثيرًا من التعجب، والحزن. تلك

هي العاطفة التي أشعر فيها عندما أسمع أغنياتنا معا؛ إن لذلك جذورًا في الماضي.

يشمل الألبوم أغاني من الخمسينيات والستينيات، وإيقاعات ريفية من السبعينيات. قالت كراوس عن تسجيلاتها مع بلانت: يا إلهي، لقد بدت جميعها وكأنها جديدة بالنسبة لي! كانت مختلفة جدًا، وحررة جدًا، لم تكن معقدة كما كانت عندما كنا نذهب إلى الاستوديو في الماضي.

روبرت بلانت سعيد؛ لأنه دعا أليسون كراوس منذ كل تلك السنوات؛ حيث اختار عام 2008 الأداء مع كراوس عندما اجتمع مع رفيق فرقته ليد زيبلين للقيام بجولة مربحة. قال بلانت: عادة ما يحدث هذا لي حيث أكون ذاهبًا لتعلم شيئًا ما. لقد كنت أرغب في العمل مع أناس يدفعونني إلى أقصى الحدود، دون أن يكون في ذلك تهديد لي أيضًا، ولكن لتحدي قدراتي مغنيًا مقتدرًا حقًا. ليس مجرد ترجمة حرفية لما أقول، وإنما شخص يدفعني إلى التعديل والتكيف، والدخول في نوع من الأحلام. وهذا ما حدث، وهذه هي الشراكة بيننا، ولا يمكن أن يكون أفضل منها حقًا.

المخرج أنغ لي

«أعتقد أنَّ هذه هي الطريقة التي تنفَّذ من خلالها الأفلام؛ هي محددة، ولكن هناك أشياء عالمية يستطيع كل فرد حول العالم التواصل معها».

المنتج وكاتب النصّ (السيناريو) جيمس شاموس

« كانت مساعدتي في كتابة سيناريو فلم أنغ لي أمرًا مدهشًا لي؛ إنه لشعور غريب ما يحدث عندما تشعر بملكية ما كنت تكتب على الورق ثم تسلّم ما كتبت لشخص آخر».

عبور الثقافات

في عام 1991، طلب مخرج سينمائي طموح لقاء مع المنتج جيمس شاموس في شركته للإنتاج، جود ماشين، في نيويورك. يستذكر شاموس بعد عشر سنوات: جاء الى المكتب وقال: أنا أنغ لي. وربما لا تعرفني، ولكن إن لم أخرج فلمًا فتلك نهايتي. وصفني لي في ذلك الوقت بأنتي خليط من بروفيسور جامعي وبائع سيارات مستعملة. ويجلس إلى واحدة من طاولتين في مكتبه جود ماشين الخالي تمامًا من أي متاع.

منذ لحظة ذلك اللقاء الأولى، ولدت علاقة مشاركة وتعاون رائعة طويلة الأجل. كتب جيمس شاموس أو أنتج كل فلم من الأفلام التي أخرجها أنغ لي، أفلامًا فازت بجوائز، وتتمتع بمجموعة هائلة من التفاوت في الزمان والمكان، وفي ذلك؛ بروك باك ماونتتن؛ ذا أيس ستورم؛ ذا هالك؛ جروشينغ تايجر؛ هيدن دراغون، والعقل والعاطفة.

قبل لقاء شاموس، أخرج لي أفلامًا تعدّ جيدة عندما كان طالبًا في جامعة نيويورك، حيث حصل على درجة الماجستير. ولكن بعد تخرجه، أمضى ست سنوات فيما يسميه (جسيم ما قبل الانتاج)، يكتب ويعيد كتابة النصوص، ويرعى ولديه الصّغيرين، في حين كانت زوجته، الخبيرة في الميكروبيولوجي، تعمل لدعم أسرتهما. وحديثًا، ربح مسابقة كتابة سيناريو تاوان ما سمح له تصوير أول فلم له. وذلك عندما جاء إلى مكتب شاموس، وقاما معا بصناعة فلم بوشنغ هاندس؛ فلم باللغة الصينية عن رجل كبير السن من تاوان، أتى إلى الولايات المتحدة للعيش مع ابنه وزوجته، وحفيده. أحببت الجماهير في تاوان ذلك الفلم.

في فلمه اللاحق، واصل لي استكشاف الأسرة، والثقافة، والكتابة، وإخراج فلم ويدينغ بانكويت عن رجل صيني مثلي الجنس، يُدعى وي تونغ يعيش في نيويورك مع صديقه الأمريكي. ولإبعاد والديه، اللذين يحرصان على إعداد حفل الزفاف وقدم الحفدة، من طريقه، تشارك فيما يعتقد أن يكون زواجًا صوريًا مع المهاجرين الصينيين الشباب؛ كي يتمكن من الحصول على البطاقة الخضراء. وعند وصول والدي

وي تونغ إلى نيويورك، متوقعين احتفالاً كبيراً، أدى التوتر سلالة من الحفاظ على تمثيلية رومانسية إلى مضاعفات مسلية ومؤثرة.

كان لفلم ويدنغ بانكويت نجاحاً غير متوقع. قال لي: كان فلم ويدنغ بانكويت هو الأول الذي أخرجه جايمس لي. وأضاف شاموس: إن العمل على نص ذلك الفلم كان فيه كثير من المتعة والمرح؛ لأن نسخة النصّ الأصلية، صدقوا أو لا تصدقوا، لم تكن تحتوي أيّ نصوص مسلية أو فيها متعة. كانت مأساة. وعندما اكتشف الوالدان أن ابنتهما المثلي قد تزوج هذه المرأة الصينية الشابة لإخفاء سلوكه عنهم، حدثت بينهم مشادة كبيرة، حيث قام كلٌّ منهم بالصراخ في وجه الآخر، وعادوا إلى ديارهم يجهشون في البكاء. تلك كانت نهاية الفلم الأصلية.

عندما أعاد شاموس كتابة السيناريو أخذاً في الحسبان الجوانب الفكاهية الناتجة عن سوء الفهم الثقافي والتضليل المتعمد، إضافة إلى العواقب المؤلمة الناتجة عن محاولة إرضاء الوالدين، حتى عندما يتطلب الأمر التظاهر في أن تكون شخصاً آخر. في منتصف أحداث الفلم، يتزوج وي تونغ وعروسه في مكتب زواج سيئ في المدينة. لهذا المشهد جذور في الحياة الحقيقية، حيث تزوج شاموس وزوجته في مبنى البلدية في نيويورك؛ وتزوج لي زوجته هناك، أيضاً. يقول شاموس إنه كتب مسودة أولية للمشهد حيث وجده لي ساحراً، ولكنه في اعتقاد لي ليس مضحكاً بما فيه الكفاية. لذلك، زاد شاموس من روح الدعابة، ولكن قامت العروس خلال آخر مشهد، بترت كل سطر قاله قاض لها، ما جعل النهاية تنتهي «مع المرض والموت»، بينما حذفت جملة الصحة والسعادة.

بعد تبادل وعود الزفاف، يلتقط صديق وي تونغ، سيمون، صورة للزوجين مع والدي وي تونغ، في حين انفجرت والدته في البكاء. وقال لي: إن هذا المشهد في فلم ويدنغ بانكويت نسخة من فلم وثائقي لحفل زفافه الخاص، عندما استمرت والدته في البكاء وقالت: لا فائدة ترتجى منك! يا للعار!

قال شاموس: قدم فلم ويدنغ بانكويت لنا جميعا هذه الفرصة عن موضوع جاد حقًا ومهم في الوقت نفسه. وأضاف: استخدمت الطريقة الأمريكية، في هذه الحالة، وهي أحقق طريقة فكاهية في الزواج. ولكن جعل الشخص مثلي الجنس، وقيام رجل صيني بإحياء ذلك الزواج، مكننا من استخدام الصيغة الأصلية التي استخدمها هوارد هوكس، وجورج كوكر، وكل هؤلاء الرجال المثليين فقط، والعودة مباشرة إلى كيف كان مثليو الجنس يتصرفون في ذلك الوقت. حيث كانوا يتظاهرون بذلك. وفجأة أصبح وكأنه نوع من السحر. أعد لي وشاموس الفلم بالاعتماد على ميزانية صغيرة جدًا، ولكنه لاقى فيما بعد نجاحًا دوليًا ضخماً.

تعد هذه الشراكة المثمرة وطويلة الأمد دراسة في التناقضات. نشأ كلا الرجلين في 1960، كل في طرف من طرفي العالم. أمضى أنغ لي طفولته في تايوان؛ حيث كان والده يعيش بعد أن فر من البر الرئيس للصين الشيوعية، حيث أعدم أجداد الأب خلال الحرب الأهلية. وقال لي إنه وُلِدَ ليكون فتانًا، ولكن كان ذلك أمرًا صعبًا جدًا على والده قبوله، الذي كان في حينه مدير المدرسة الثانوية. ولأن لي كان الابن الأول،

أراد والده أن يلتحق بالدراسة في الكلية، ليحمل اسم العائلة، في حين أن جميع ما أراد أنغ القيام به هو الذهاب إلى السينما. قال: لقد أحببت دائمًا مشاهدة الأفلام، وكان من السهل جدًا أن أجهش في البكاء. وأحيانًا بكيت بجد لدرجة أن صف المشاهدين الذين يجلسون بالقرب مني ضحكوا وقالوا: انظروا إلى هذا الطفل! كما نشأت في بيئة لا تشجع تحويل الأنظار عن الدراسة الأكاديمية وفعل الشيء الصحيح. لذلك كنت دائمًا أحلم أحلام اليقظة، ولم أعتقد أنني سأكون مخرجًا في يوم ما.

ظهر لي في عروض المدرسة الثانوية المسرحية للهواة، التي امتدح فضائل النظام المناهض للشيوعية، وغالبًا ما أدى الدور الرئيس. قال: لقد كنت من النوع الشاحب، وحسن المظهر، على ما أعتقد؛ ولكن عادة يستطيع الممثل حسن المظهر، الوطني من الدرجة الأولى، ويمتلك التفكير الصحيح أن يأخذ دور البطل. ويجب عدم لمس الفتيات. فهن يقعن فقط في حبك، ولكن إياك ولمسهن. التحق بالكلية في تايوان للدراسة، ثم جاء إلى الولايات ليلتحق في الدراسة في جامعة إيلينوي. قال: لأن لغتي الإنجليزية ركيكة فهذا يعني بأنني لن أستطيع العمل في مجال التمثيل. على الرغم من أنه مثل مدة قصيرة في فقرات لا تحتاج إلى الحديث. كما لم يرق له الإخراج المسرحي، وأراد أن يكون مخرجًا سينمائيًا.

في حين كان لي يشاهد الأفلام في تايبيه، كان يجلس جايمس في المسارح المظلمة في جنوب كاليفورنيا. قال شاموس: كانت الأفلام دائمًا عاطفية، وأعتقد، أنني مثل أنغ، كبرت وأنا أشاهد كثيرًا من

الأفلام الرديئة. وكانت تعني لحظات الفرح عند التواصل مع السينما أنك تحمل تلك الذكريات معك طوال حياتك. لذلك لا يمكن أن تكون مقلداً. إضافة إلى أن هناك لحظات عظيمة عندما تعمل الثقافة الجماهيرية. ولكن كان لي أيضا لحظات، عندما كنت في لوس أنجلوس، حيث سيطرة التلفاز العام، وحيث يعلق النقاد المحليون على الأفلام ليلة الجمعة، مثل ولادة أمة، والتعصب، وشروق الشمس، وكثير من الأفلام العظيمة الصامته باللونين الأسود والأبيض. وعندما أصبحت في سن التاسعة أو العاشرة، أدمنت مشاهدة البرامج الناقدة للأفلام أيضاً. لذلك كانت تلك الأحداث سلسلة غريبة.

في الكلية، وبعد ذلك في كلية الدراسات العليا في جامعة كاليفورنيا في بيركلي، انصب اهتمام شاموس على الأدب؛ وأصبحت الأفلام ثانوية في اهتماماته. بدأ الدراسة بجون ميلتون؛ لأنه من أدباء عصر النهضة الإنجليزي، وتحول ببطء نحو الأدب الأمريكي، ثم التصوير. فجأة، أصبح حبه للأفلام أكثر حضوراً. لقد كان ذلك الوقت مناسباً للتعلق بالأفلام مجدداً، واختفاء الأشياء الأخرى والاستمتاع بالوقت. وعندما ذهبت إلى نيويورك للعمل مساعد إنتاج، كنت أكبر المساعدين الشخصيين سناً في تاريخ صناعة الأفلام في نيويورك.

وجد الرجلان إلهاماً هائلاً في أفلام معينة لمخرج سويدي. قال شاموس: كان المخرج إنغمار بيرغمان هو الرابط بيننا. لقد درست بيرغمان عندما كنت طالب دراسات عليا؛ حيث كان تخصصي

الأكاديمي هو الفلم الاسكندنافي. وقال أنغ لي : إن فلم بيرغمان الذي شاهدته عندما كنت في الثامنة عشرة دفعني لأحلم في أن أصبح مخرجًا. وأضاف: كنت في الواقع في أكاديمية للفنون عندما شاهدت فلم بيرغمان فيرجن سبرنغ . لقد كان ذلك الحدث يوم عيد في نظري. فالمخرج غني عن التعريف. كم هو رائع أن تشكر الله على مثل هذا الجمال! لقد حول هذا الحدث حياتي.

قبيل وفاة بيرغمان، دعي لي وشاموس لعرض أحد أفلامهما في جزيرة بيرغمان قبالة سواحل السويد. قال شاموس: لقد راجعت أنا ولي بعض الأفلام واخترنا ذي آيس ستورم واحدًا من الأفلام التي لم يخرجها بيرغمان في ذلك الصيف. قالت المرأة التي كانت تشرف على العرض: يرجى الخروج إلى الخارج لزيارة بيرغمان؛ فهو طاعن في السن؛ حيث كان في الثامنة والثمانين من العمر، أو ربما في التاسعة والثمانين، وأغلب الظن أنه لن يخرج من مهجعه. لا تتوقعا رؤية الرجل. في الواقع، لقد نظما حفلة عشاء على شرفه، لكنه لم يحضر. وبعد ظهر اليوم اللاحق، تلقينا مكالمة هاتفية تقول: إذا كان بإمكانكما أن تكونا مستعدين خلال عشر دقائق، فستقلكما السيارة إلى هناك. تعالا وقابلا السيد بيرغمان واجتمعا معه؛ لقد دعاكما إلى منزله. كان المشهد غير عادي عندما خرج أنغ من السيارة وشاهد بيرغمان. قال أنغ: تعانقنا، وكأن هذا الرجل قد سلب مني براءتي، إذا جاز التعبير، عندما كنت في الثامنة عشرة؛ والآن هو يعانقني عنق الأمومة. ما زالت الحياة جيدة، إنها تجربة حجّ في نظري.

إن تجربة الذهاب الى السينما ومشاهدة التلفاز هي موضوعات متكررة في أفلام لي وشاموس جميعها. ففي فلم بروكباك ماونت، تقف شخصية جاك جيلينهاال، التي يقوم بدورها جاك تويست، في النهاية لمواجهة والد زوجته عما إذا كان بإمكانه مشاهدة التلفاز أم لا خلال عشاء عيد الشكر. وأمضت كريستينا ريتشي وإيليجا وود ساعات في كوخ في الضواحي خلال فلم ذي ايس ستورم، في مشاهدة التلفاز؛ لأن الخروج إلى الخارج مؤلم. إن لمشاهدة الأفلام دورًا محوريًا في فلم لي المثير الشهوة/الحذر، الذي أخرجه عام 2007، الذي تدور أحداثه في شنغهاي في 1940، عندما احتلت اليابان المدينة. كانت الشخصية الرئيسة، امرأة شابة ساذجة من المحافظات تدعى وونغ شيا تشي، تحاول الهروب من خطوط الانتظار للحصول على الطعام، ومن جثث القتلى التي تغطي الشوارع عن طريق اللجوء إلى مسرح سينمائي فخم، كان يعرض فلم كاري غرانت وأيرين دن بيني سيرينيد، الذي أخرج عام 1941. تندمج وونغ تشي شيا في خيال الفلم الميلودرامي، ولم تقف إلا عندما توقف الفلم لعرض الدعاية اليابانية. وبينما هي تغادر دار السينما، تسبب لقاءها مصادفة مع صديق قديم من أيام المدرسة بدفعها إلى عالم من الخداع، والجنس، والجريمة؛ فلم إثارة تقليدي.

قال شاموس: كتب قصة الفلم واحد من كبار كتاب القرن العشرين؛ ايلين تشانغ، وهي قصة عن النساء بصفة خاصة اللواتي يذهبن لمشاهدة أفلام هيتشكوك، وينتهي بهن المطاف أن يصبحن جزءًا من الفلم نفسه. يعدّ هذا العمل التحول الأكبر في حياة الجميع.

وذلك عندما تبدأ في قولبة هويتك وصياغتها استجابة لما كنت قد رأيت على الشاشة. لذا، للعثور على نفسك في ذلك الفلم، تجد أنه يحتوي على كثير من تلك اللحظات والتقلبات، ولكن الأهم من ذلك كله هو عندما تجد نفسك داخل تلك الشاشة، ما الذي عليك فعله؟

قال لي: لقد وجدت أن الفلم قد يكون هيتشكوك هو آخر من يخرج به. فهو يرجع إلى الطراز القديم من الأفلام الابتداعية (الرومانسية) باللونين السود والأبيض التي تعود إلى حقبة الأربعينيات، التي كانت مليئة بالميلودراما. لذلك، أعتقد أننا عندما نتحدث عن هيتشكوك، لا نستطيع اتباع الأسلوب، بل نضيف إليه.

يقدم الاستماع إلى شاموس ولي يتحدثان عن ابداع هذا الفلم قليلاً من التبصر في كيفية تعاون هؤلاء الشركاء المبدعين منذ مدة طويلة. لقد أمضيا بضع سنوات في العمل على نصّ (سيناريو) الفلم مع كاتب سيناريو آخر، وي لينغ، الذي يعد خبيراً في إيليجا تشانغ. قال شاموس: كان هدفي ودوري في هذا الفلم يتلخصان في التخلص من حواشي القصة، مع الحفاظ على روحها وتكاملها وسلامة الرؤية فيها. لذلك كانت بالنسبة لي شيئاً رائعاً. ولكن الأهم من ذلك، محاولة التفكير سينمائياً. والابتعاد عن كل من التاريخ والمواد الأساسية المرتبطة بذلك، ما عدا القليل منها، حتى أعطي أنغ مجالاً للمناورات على الشاشة. ولجعل الأمور تحدث بصورة واقعية. مثلاً، ينقسم الفلم إلى نصفين. حيث توجد هناك لحظات في منتصف الفلم، عندما يحاول هؤلاء الطلاب السخيفين جميعهم أن يصبحوا أبطال مقاومة،

تواجههم حقيقة الحاجة إلى تنفيذ جريمة قتل حقيقية. في القصة، كان تفرقهم في نهاية النصف الأول من الفيلم، الذي تدور أحداثه في هونغ كونغ قبل أن يتفرقوا، ثم يعاودون اللقاء في شانغهاي بعد بضع سنوات لمواصلة سعيهم لقتل هذا الخائن، كان تفرقاً طبيعياً. لكنهم فشلوا، ثم كان هناك الهجوم الياباني على هونغ كونغ، فتشتت الجميع. ما حاولنا القيام به هو الإتيان بشيء أكثر ميلاً نحو الأحداث السينمائية أكثر من ذلك بكثير، وفي صلب ذلك الفيلم حاولنا جعل مشهد القتل غير عادي. حيث كان واحداً من أكثر المناظر التي رأيتها في حياتي على الشاشة ولا يمكن نسيانها. إن ما حاولنا القيام به هو عرض وجهات نظر مختلفة، وجعل القتل أنفسهم يشعرون بشعور التهديد القادم نحوهم.

لقد كان المشهد ينبع من العاطفة وليس من العقل والمنطق، فقد كان دموياً، ومرعباً. يحدث المشهد بعد أن تفقد البطلة عذريتها، وذلك استعداداً لتصبح عشيقة الخائن. وأضاف لي: وعليه، ينبغي أن يفقد الأولاد عذريتهم. أدعو المشهد قانون ميزفاح. وأعتقد أن جايمس أراد أن يهز الجمهور ويوقظهم في الجزء الأوسط من الفيلم. ولكن عندما أشاهد المنظر، وأقرأ المسودة الأولى لذلك المشهد، توقظني كلمة قانون ميزفاح الذي يجب على الأولاد اتباعه. كان هذا المشهد موقفاً عظيماً لفصل الفيلم إلى نصفين. لا تعود عظمة هذا الفصل إلى الإثارة فقط، ولكن أيضاً إلى خيبة الأمل.

قرر شاموس وزملاؤه عدم التشديد على متابعة تصنيف فلم الشهوة/الحذر، وهو أمر غير معتاد. وقال أنغ لي: كنت أعلم منذ البداية

أن العلاقة الجنسية المحرمة بين العشاق كانت المحور المركزي لاكتشاف شخصياتهم لذواتهم. يحتوي العنوان كلمة شهوة، وهذا في نظري بيت القصيد، وهنا يكمن الأداء النهائي أيضًا. لقد صورت تلك المشاهد الجنسية الرئيسة الثلاثة في وقت مبكر نسبيًا من جدول التصوير الذي بدأ قبل خمسة أشهر تقريبًا.

ومتى عرفت كيف ستنتهي، سأعرف كيفية صياغة الجزء الثاني من الفلم. لذا، نعم، كانت مهمة جدًا بالنسبة لي. ولم أكن أفكر في تصنيفها، وإنما كان جلّ تفكيري أن أبذل قصارى جهدي كي أستطيع جلب الممثلين معًا. ولا أحد كان يعرف كيف يمكننا المضي قدما. وفي ذلك نفسي.

قال شاموس: الحقيقة هي أن الفلم يبحث عن الحقيقة؛ الحقيقة العاطفية، وحقيقة السرد، ومن الذي يقول الحقيقة؟ وما هو حقيقي؟ وهنا نجد شخصيتين: الأولى الجاسوس، والأخرى مَنْ يتجسس على ذلك الجاسوس، فيقوم بإغوائه، بغرض اغتياله. فالجنس هنا هو واحد من تلك الأمكنة حيث كل شيء صحيح تمامًا، أو كل شيء يمكن أن يكون وهميًا تمامًا. لذا، يجب على الأداء الوصول إلى نوع معين من الحقيقة. ويجب أن تكون الشخصية وهمية من أجل العثور على شيء آخر هو إلى حد بعيد صحيح.

إن إخفاء المرء لهويته الحقيقية، والكذب عن نفسه من أجل شق طريقه في العالم، هي موضوعات متكررة في أعمال لي وشاموس، سواء كان ابنا مثلي الجنس يتزوج لإرضاء الآباء والأمهات التقليديين في فلم

ويدنغ بانكويت، أوقيام شابة إنجليزية من القرن التاسع عشر بالتظاهر بعدم الاكتراث لقيام حبيبها بالزواج من فتاة أخرى في فلم سينس اند سينسيبيليتي. وعندما سأل كورت لي عن سبب كون الشخصيات المشحونة جنسيا الموضوع المفضل لديه، أجاب: أتمنى لو أعرف. أضمن ربما، أولا وقبل كل شيء، لأنني كنت مكبوتا جنسياً. ثانياً . . . هنا قاطع كورت لي وهو متشكك بما قال: حسناً، تعال إلى الخارج. فأجاب جايمس شاموس: هذه جملة جيدة للاستخدام! إنها بالضبط تقريبا الجملة التي نطقها لي نفسه في فلم ويدنغ بانكويت، حيث يظهر من وراء حجاب كضيف يراقب الإفراط في المشكلات خلال مأدبة حفل الزفاف. يضيف: ضيفاً من خلفية غربية يجلس بالقرب منه، فيقول: اعتقدت أن الصينيين ودعاء وعباقررة رياضيات هادئون، حيث أجابته الشخصية التي تمثل دور لي قائلة: أنت تشهد ثمرة خمسة آلاف سنة من الكبت الجنسي.

قال لي: نعم لدي مشكلة هوية. إن أعرق جذر ثقافي في نظري هو الثقافة الصينية التقليدية، التي تعد غريبة الأطوار في نظري. فهي مثل الحلم، وتنتقل من الآباء والأمهات إلى الأبناء. وعندما غادروا الصين، جعلوها رومانسية وعلموني إياها. وهذا هو جذري الثقافي، الذي يتضاءل ويتغير في أنحاء الصين جميعها.

لقد أمضيت حياتي كلها أجنبياً. لقد كنت دخليلاً في تايوان، ثم جئت هنا إلى الولايات أجنبياً. وعندما أعود إلى الصين، أصبح تايوانياً، أو أمريكياً. لذا، فأنا في بعض الأحيان صيني متعصب، ولكن بطرائق

أخرى أنا مثل أيّ دخيل. لأنني لست متجذرًا حقًا في تلك الثقافة، وتأتي مواردني من الواقع، وليس من العقود المسرحية.

هذا الدخيل قادر دائمًا على صنع الأفلام التي تخترق أجواء كثير من الأمكنة المختلفة وأعرافها، من الانقسامات العميقة داخل الأسرة التايوانية في فلم إبيت درنك مان وومان، إلى تجربة رعاية البقر في ركوب الخيول، ورعي الأغنام، والوقوع في الحب كما في فلم بروكباك ماونتن.

بصفته كاتب نصوص، كان على جيمس شاموس أن يزج بنفسه في الثقافة الصينية؛ من أجل إبداع قصص مقنعة لكثير من أفلام لي، وفي ذلك فلم الشهوة / الحذر وكروتشينغ تايجر، وهيدن دراغون. لقد تحدث شاموس ولي عن التحديات الكثيرة التي تواجهه شاموس للحصول على اللهجة الحقة لتفاعل أب تايواني وبناته الثلاث عند التصارع مع التغيرات التي تجري في تايبيه الحديثة من خلال فلم إبيت درنك مان وومان. قال شاموس: دائمًا ما يقول الجميع للكتاب الشباب: اكتبوا عما تعرفونه، ولكن عندما تكون أمريكيًا تجد نفسك تكتب عن عائلة تايوانية. عندما تكون قد أمضيت بضع ساعات فقط في تايبيه، تصبح النصيحة غير ممكنة إلى حد كبير وصولاً إلى أبعد الحدود. لذا، قمت بكثير من البحوث، وكلما قمت بمزيد منها، أصبح النصّ أكثر سوءًا.

وأضاف لي: حاولت بكل ما أستطيع من معرفة وجهد أن أتخيل نفسي صينيًا، ولكن عبثًا فعلت؛ حيث لم أستطع أن أجعل النص يُقرأ وكأن من كتبه صينيًا. لذلك، بقيت أشكو وأتذمر حتى أصيب شاموس بالإحباط. لقد قمت بتغيير جذري في جميع الأسماء الصينية في

الحاسوب، وعندما كنت أكتب السيناريو، كانت تبدو الأسماء وكأنها لا تمت إلى الصين بصلة. ولأنها عن الطعام، والأسرة، أحس لي بسعادة غامرة بالنتائج، وقال: أوه، تبدو صينية! إنه تحسن جيد!

قال شاموس: على مر السنين، حيث أسهمت في كتابة نصوص أفلام أنغ باللغتين؛ الإنجليزية والصينية، من المدهش الشعور بتلك الفجوة الغربية لما يحدث عندما تحس بملكية ما كتبت ثم تسلمه إلى شخص آخر، وعندما تشاهد أنغ وغيره من الكتاب يتصارعون مع الترجمة والتعديل لجعلها ملائمة ثقافيًا، والعمل على إنجاحها لفظيًا، ستدرك في نهاية المطاف أنك تدرك حقًا نصف ما كتبت فقط. وسبب ذلك أنه عندما يتعلق الأمر بتحول النص في أيدي أنغ، يحدث شيء آخر مختلف كثيرًا عما كتبت فعلًا.

سواء كانت أحداث الفلم في غابات الخيزران في الصين، أو في غرفة المعيشة في ضواحي كونيكتيكت، أو المراعي في جبال روكي، تتواصل أفلام لي مع الجماهير في جميع أنحاء العالم. ويتساءل لي: لماذا تعبر هذه القصص الحدود الثقافية بسهولة. يجب أن يكون هناك خيط عالمي يربطنا جميعًا. أعتقد أن هذا هو ما تقوم به الأفلام؛ فهي محددة جدًا، ولكن هناك أشياء عالمية يتواصل معها الناس في جميع أنحاء العالم. ويعود جمال العمل مع جايمس في تلك المشروعات إلى تقديم تلك الأشياء.

أخبرنا لي إن ما يوحد الأفلام التي اختار إخراجها جميعها، هو أنه لا يوجد لديه مصلحة في تلك القصص بصورة مباشرة. لذا، يجب

أن تكون ملتوية بطريقة أو بأخرى، مثيرة، وفيها كثير من العناصر التي يتصارع بعضها مع بعض. ويبدو هذا منطقي بالنسبة لي، حتى إلى درجة الخوف. وربما في نهاية العملية، سأبقى غير قادر تماما على معرفة كيفية تمرير لغز للجمهور ومشاهدة كيفية استجابتهم. هذه هي الطريقة التي أتعلم من خلالها عن العالم.

SPARK

المهندسة العمارية والمخططة الحضرية

دينيس سكوت براون

«أن تكونا زوجين وشركاء في العمل ينتج أقصى احتمال للتآكل».

المهندس العماري روبرت فنتوري

«أعتقد أنها واحدة من أكثر حظوظي، وأفضل الأشياء في حياتي، العمل معًا والعيش معًا».

إذا قام شخص ما بإعداد فلم عن المهندسين المعماريين المثيرين للجدل روبرت فنتوري ودينيس سكوت براون، فقد يكون مكان المشهد الأول لقاء أعضاء هيئة التدريس المثير للنزاع في جامعة بنسلفانيا عام 1960، الذي عقد لمناقشة ما يمكن فعله مع المكتبة التي صممها مهندس فيلادلفيا المعمار الأسطوري فرانك فيرنس عام 1891. بنيت المكتبة من مزيج معقد من اللبنة وطين التيراكوتا المائل إلى الحمرة، ونوافذ مزينة بأطر معقدة من الرصاص، وغرفة قراءة مقببة تفرق في الضوء. عندما بُنيت، ادعى على نطاق واسع على أنها تحفة عمارية يشهد لها. ولكن بحلول موعد اجتماع أعضاء

هيئة التدريس، كانت الحداثة والأناقة قد غزت عالم الأزياء، وأصبحت التنسيقات فيها (الديكورات) التي تعود لعصور قديمة قذى للعين.

كانت دينيس سكوت براون قد أنهت حديثاً العمل على مشروع تخرجها في مجال التخطيط الحضري في الجامعة، وقد عينت حديثاً مدربة في الجامعة، وكان هذا أول لقاء لأعضاء هيئة التدريس تحضره. وكان روبرت فنتوري، الذي كان يعمل مساعداً لخبير الحداثة، في الهندسة في الجامعة نفسها، لويس خان، يدرس صفوف الهندسة المعمارية، وكان ذلك الاجتماع أول لقاءاته في جامعة بنسلفانيا أيضاً. قال روبرت فنتوري: كان السؤال الرئيس لاجتماع أعضاء هيئة التدريس ذلك: هل ينبغي لمدرسة التصميم اتخاذ موقف بشأن هدم هذا المبنى الفيكتوري العظيم؟ كيف يمكن أن يكون هناك شك في ذلك؟ أجل، يجب أن تأخذ مدرسة التصميم موقفاً حازماً وتقول لا. ولكن في ذلك الوقت، لم تكن العمارة الفيكتورية تقبل من قبل المهندسين المعماريين. تقدمت المهندسة دينيس برجاء جميل. قالت: نعم، يجب أن نأخذ موقفاً، يجب عدم هدم هذا البناء! بعد ذلك ذهبت إليها، وكنت قد رأيتها في الجوار مرات عدة، لكننا لم نتقابل. قلت: أود أن أقدم نفسي، اسمي روبرت فنتوري، وأود أن أقول لك كم أنا أتفق معك فيما قلته للتو. كانت أولى كلماتها لي: لماذا لم تقل شيئاً؟ وأصبحت تلك هي الحال منذ ذلك الحين.

أدى هذا اللقاء إلى شراكة إبداعية امتدت خمسين عاماً، عمل خلالها روبرت فنتوري ودينيس سكوت براون معاً في التدريس،

والكتابة، والتصميم، إضافة إلى زواجهما عام 1967، وإنجاب ابنهما وتربيته معاً. ترى دينيس سكوت براون أن علاقتهما لم تتغير كثيراً منذ ذلك الاجتماع الأول. قالت دينيس: إن كونهما زوجين وشركاء في العمل يؤدي إلى أقصى احتمال للتآكل. ومع ذلك، عندما يجادل، أنها عادة ما تكون أكثر في التعامل مع حياتنا مثل غيرنا من الناس المتزوجين أكثر من حول التعاون الخلاق في الهندسة المعمارية. ونحن أساساً على ثقة فيما بيننا في الهندسة. ولكن، يا للأسف، يتم تجاهل إبداعاتنا المشتركة في التصميم أو ترفض من قبل أصحاب المهنة؛ لأن معظم المهندسين المعماريين يشعرون أن الإنجازات العمرانية العظيمة يجب أن تكون نتاج دماغ واحد فقط.

صمم روبرت فنتوري ودينيس سكوت براون وأعدا معاً مخططات مئات المباني والجامعات في جميع أنحاء العالم، مبهجة أو مفزعة المؤسسات المعمارية من خلال مشروعاتهما، إضافة إلى معرض لندن الوطني، ومحطة وقود ليزني لاند، والمخطط الرئيس لجامعة ميشيغان. كما كتب بعضاً من كتب الهندسة المعمارية الأكثر تأثيراً في السنوات الخمسين الماضية، وفي ذلك كتاب التعقيد والتناقض في العمارة، والتعلم من لاس فيغاس. منذ بداية عملهما، كان فنتوري وسكوت بروان يجدون الارتياح في مناقشة التعصب لعقيدة الحداثة المعمارية، وقد وضعتهم الأفكار المبتكرة، والعاطفة في مناقشة مفردات العمارة المعاصرة في كل شيء من الأعمدة الكلاسيكية إلى لافتات الطريق السريعة، في مركز المناقشات المهمة والمثيرة للاهتمام والجدل.

قد لم يسبق لك مشاهدة أيٍّ من المباني التي أشرفوا عليها، ولكن يمكن أن تكون قد شهدت نفوذهم. يصف كورت دورهما في إدخال الفوضى إلى أشكال الهندسة، وقد يرى بعضهم هدمها، العمارة الحديثة على هذا النحو: « لقد حدثت الحداثة حقاً من اللوحات العمارية التي كانت مقبولة، ومشروعة، في مجال العمارة . كان ذلك كما لو قلت للرسامين، أن بإمكانهم استخدام اللونين الأبيض فقط، وظلالاً متنوعة من اللون الرمادي. وفي الوقت نفسه، كان الناس يبنون المنازل ومراكز التسوق التي لا تتفق مع الرؤى الحديثة بتاتاً، ولكن تكون خيارات المهندسين المعماريين المتبعين التقليد الحديث محدودة جداً. عندها قال فنتوري وسكوت براون: هذا مثير للسخرية، لدينا المئات والآلاف من طرق القيام بالعمارة، لماذا نجد من خياراتنا؟ دعونا نستخدم اللون، حيث يمكننا وضع عمود في المكان الخطأ، أو تصميم سقف ضارب إلى السواد. ويمكننا فعل الأشياء التي قام المحدثون برفعها من على طاولة الخيارات في طريق اندفاعهم للإعلان عن نظم العمارة الحديثة لعالم جديد.

التحق فنتوري وسكوت براون بجامعة ولاية بنسلفانيا من خلفيات متماثلة فكرياً، ولكن من مسارات جغرافية مختلفة جداً. ترعرع روبرت فنتوري في فيلادلفيا، حيث كان جدّه ووالده تاجرَي بضائع، وكانت والدته من المتحمسين للاشتراك، وقد أرسلت ابنها إلى مدرسة الكويكرز. لم يتمكن أي من والديه إنهاء المدرسة الثانوية لأنهم كانوا في حاجة إلى العمل. كان كلاهما يحب العمارة، وكانا في أثناء

تجوالهما في المدينة يشيرون في كثير من الأحيان إلى المباني المثيرة للاهتمام لجلب اهتمام ابنهما. في كتابه الأول، التعقيد والتناقض في العمارة، تذكر فينتوري كم كان يكره بهرجة مباني فرانك الفيكترية التصميم عندما كان يلمحها في أثناء تلك الرحلات. استغرقه الأمر سنوات عدة قبل أن يبدأ بالإعجاب بالزخرفة العمارية، واستخدام المواد الصناعية مثل الطوب، والطين الأحمر، والفولاذ.

سافر فينتوري عبر ولاية ديلاوير لالتحاق بجامعة برنستون للدراسة، حيث حصل على ليسانس في الهندسة العمارية والماجستير في الفنون الجميلة. وفي أثناء الدراسات العليا، قضى الصيف في أوروبا. وبعد ذلك بعامين، ذهب إلى إيطاليا بصفته زميلًا في الأكاديمية الأمريكية في روما. أصبح معجبًا جدًا بعمارة الباروك في إنجلترا، واستكشف روائع الحداثة التي كتبها لو كوربوزيه في فرنسا، وأغرم بالعمارة الكلاسيكية في روما.

غالبًا ما أشار فينتوري إلى المراجع الكلاسيكية مختلطة مع الحداثة، وهذا النهج غير متوقع في تصاميمه وفي كتاباته. من الأمثلة المناسبة على ذلك البيت الذي بناه لأمه عام 1964، وكان مطلقاً على الشارع في ضاحية من ضواحي فيلادلفيا المليئة بالأشجار المورقة في منطقة تشستنت هيل. وضع فينتوري المساحات المخصصة للمعيشة الرئيسة في طابق واحد، مع غرفة للخادمة أو الممرضة أعلاها. وصورة أيقونة للمنزل مع أمه المسنة تجلس في المدخل، وهو ما وصفه أحد النقاد بأنه رسم مضخم لطفل يصور من خلاله كيف يجب أن يبدو عليه

المنزل. ولتصور ذلك، تخيل بيت مزرعة من طابق واحد ممتد على طول المزرعة، ويغطيه سقف يمتد على طول البيت المستطيل كله. والآن تخيل أن مركز المثلث الضخم قد قسم إلى قسمين، بحيث يمكنك أن ترى من خلال السقف مدخنة كبيرة (والتي تضم أيضاً درجاً) في الخلف، وتربط الفجوة قوس رمزي، انقسم أيضاً من الوسط، فوق المدخل. المنزل كبير وصغير في ذات الوقت. وقد كتب فينتوري في كتاب التعقيد والتناقض: هذا ما أعنيه أنه منزل صغير ومقاساته كبيرة. عناصره في الداخل كبيرة؛ فالموقد كبير جداً، ورفوفه مرتفعة جداً، نسبة إلى حجم الغرفة؛ الأبواب واسعة، ومساند الكرسي مرتفعة جداً.

كانت متعة فينتوري في التلاعب بالعناصر التاريخية في المنزل الحديث غير عادية في تلك اللحظة من التاريخ العماري، وحصل منزل والدته على كل الحماس العاطفي والغضب والنقد اللاذع. وأضاف: أعتقد من المهم أننا أدركنا أنه من الضرورة دراسة العمارة التاريخية واستخدامها مرجعاً. لم نقل أعيدوا إنشاءها، ولكن الإشارة إلى الماضي تمكنا من إثراء العمارة.

إضافة إلى شغف فينتوري بالتاريخ والحداثة، فقد عكست أعماله في وقت لاحق أيضاً عمق إعجابه بالثقافة الشعبية، وهي شيء لم يحرص عليه حتى التقى زوجته. حيث قال: جعلتني دينيس سكوت براون انغمس في ثقافة البوب. وأعتقد أنه، في الأيام الأولى، حيث قالت إنها، بصفتها أجنبية، يمكن أن ترى الثقافة الأمريكية بصورة أكثر وضوحاً، وأكثر موضوعية مني، حيث نشأت وترعرعت وكبرت في تلك الثقافة.

ولدت دينيس سكوت براون في إفريقية باسم دينيس لوكوفسكي، حيث هاجر جدودها من لاتفيا وليتوانيا. كان والدها رجل أعمال في جوهانسبرغ، وكانت والدتها قد درست الهندسة المعمارية في جامعة يتواترسراند، وقاما معًا ببناء منزل العائلة على الطراز الدولي، حيث لعبت ابنتهما على سطح المنزل المستوي.

قررت دينيس أن تصبح مهندسة معمار، عندما كان عمرها خمس سنوات، لذا أتبعَت مسار والدتها، والتحقَت بجامعة يتواترسراند لدراسة الهندسة المعمارية. في عام 1952 انتقلت إلى مدرسة الجمعية المعمارية في لندن وأصبحت معجبة جدًا بالجوانب الاجتماعية لهذه الهندسة. قالت: في إنجلترا، وجدت فوارق مماثلة للفوارق في جنوب إفريقية، لكنها كانت قائمة على أساس الطبقة بدلا من الاستعمار. حيث وجدت بين حياة شوارع الطبقة العاملة في إيست إند في لندن وحياة الطبقة المتوسطة في الضواحي، وفي البلدات القديمة، حيث تقرر إعادة بناء مباني لندن التي دمرت خلال الحرب.

تقدمت دينيس مع زوجها الأول، روبرت سكوت براون، بطلب للالتحاق بجامعة ولاية بنسلفانيا لدراسة تخطيط المدن. قالت: لقد جعلتني تجاربي وخبراتي الإفريقية والإنجليزية أتفق مع علماء الاجتماع الأمريكيين عندما شكوا، في 1960، من أن قيم طبقة المخططين الحضريين قد أملت كيف ينبغي أن تعيش جميع الفئات في المدينة المحدثّة. لم يمض وقت طويل قبل أن تلتقي فنتوري في اجتماعات الكلية، وكان زوجها سكوت براون قد توفي حادث سيارة. عادت إلى

بنسلفانيا لاستكمال درجة الماجستير في العمارة والتخطيط، وبقيت هناك للتدريس في الجامعة.

درس فينتوري ودينيس سكوت براون الصفوف معا، وكانا زميلي مهنة قريبين من بعضهما. ثم غادرت سكوت براون للتدريس في بيركلي، وجامعة كاليفورنيا، وقررت التوقف عند عدد قليل من المدن في طريق رحلتها إلى الغرب. زارت لاس فيغاس عام 1965، وقالت: يجب أن يرى فنتوري هذا. لذلك، عندما انتقلت إلى لوس أنجلوس دعوت كثيرا من الزملاء لإلقاء محاضرة لطلابي في جامعة كاليفورنيا. وكان من بينهم واحد من أصدقائي القدامى؛ بوب. بعد تلك المحاضرة، طلبت إلى طلابي رسم تصميم قدمته له واجبا دراسيا، وذهبت مع بوب لقضاء أربعة أيام في لاس فيغاس.

قال فينتوري: بطريقة ما، عملت لاس فيغاس على تقاربنا معا. وأضاف سكوت براون: لقد عملنا ودرسنا معا بسعادة سنوات عدة في جامعة بنسلفانيا، ولكن ربما كان علي أن أذهب بعيدا، وربما كان عليه أن يذهب بعيدا، قبل أن نتمكن معا. من يدري؟ ربما كان على بوب نشر كتابه ليكون مستعدا لمرحلة مختلفة في الحياة، وربما كنت في حاجة إلى وقت للحزن على وفاة زوجي الأول. ولكن مهما كانت الأسباب، فقد عرفنا بعضنا مدة سبع سنوات قبل أن نتزوج.

وبينما كانا يختبران الحب في لاس فيغاس، أصبحت المدينة حافزا لحياتهما الإبداعية. قال فنتوري إن ردة فعلهم الأولية على العمارة كانت خليطا من العواطف. لقد درسنا لاس فيغاس أكثر بصورة

رسمية من قبل، ولكن منذ اللحظة الأولى، كنا قد أُعجبنا وأحسنا بالخوف على حد سواء. استخدمنا مصطلح « الحب / الكراهية » لوصف تلك المشاعر. رأينا، وما نزال نرى، أن لاس فيغاس في 1960 واحدة من أهم المدن في أمريكا. فلوس أنجلوس هي مدينة السيارات. في حين كانت لاس فيغاس في ذلك الوقت مثلاً صارخاً. لقد تفاعلنا بشدة ضد المثل العليا الحضرية للعمارة الحديثة مقابل معتقدات فرانك لويد رايت؛ في أن على الأمريكيين العيش في يوتوبيا الطبقة المتوسطة في الضواحي، مثل مدينة عكا الواسعة، وفي حديقة لو كوربوزيه، ذات المباني الشاهقة، التي ستبنى بعد هدم معظم باريس. لقد كنا عمليين، وشعرنا أنه في بعض الأحيان يمكن أن يكون التطور أكثر ملاءمة من الثورة.

لقد ألهمت زيارة لاس فيغاس سكوت براون فكرة الاستوديو الذي بناه الزوجان في مدرسة بيل للفنون والهندسة المعمارية عام 1968، عندما كانا يدرسان معاً. وقاما مع مجموعة من الطلاب معظمهم، من طلاب الهندسة المعمارية، بدراسة المناظر الطبيعية في لاس فيغاس، والهندسة المعمارية فيها، وثقافة المكان. في وقت لاحق، كتبنا الكتاب الرائد التعلم من لاس فيغاس بالتعاون مع ستيفن أيزينور، مساعدتهم في بناء الاستوديو، وعضو في شركاتهم فيما بعد. لقد كان الكتاب دراسة رائعة للمناطق الحضرية الممتدة في وسط الصحراء، وكان كتاباً تحليلياً وفنياً مليئاً بالمرح والجدية والرزانة. يمتلئ الكتاب بالصور الكبيرة؛ صور الفنادق المبهرجة وغيرها من المباني المصطفة

بعضها إلى جانب بعض، والرسوم، ومخططات المباني الكلاسيكية في الهوامش. وقد أصبحت صورتان من صور الكتاب إضافة إلى الأفكار المستوحاة من فينتوري وسكوت بروان مشهورة؛ صورة مبنى مستطيل الشكل لا يمكن وصفه، يوجد أمامه لافتة كبيرة معلقة على عمود، ومخزن له شكل بطة ضخمة. أطلق الفريق على الصورة الأولى الكوخ المزخرف، وكتبوا أن اللافتة أكثر أهمية من البناء. ولبناء البطة، كتبوا المبنى هو اللافتة .

قال فينتوري: من المهم أن ندرك السياق. أنا أبسط الأشياء، ولكن، على مدى أربعين أو خمسين عامًا تجنبت العمارة الحديثة الرمزية والأيقونية. لقد استندت أشكالها إلى التجريد. ومن المفارقات، استمدت المفردات العمارية الحديثة أيضًا من أشكال الصناعة، التي تستخدم لترمز إلى عالم جديد. لذلك، عندما قلنا: حان الوقت الآن للتعلم من اللغة العامية الأمريكية التجارية، بدلًا من اللغة العامية الصناعية الأمريكية، كنا نعني أن مجتمعنا قد تجاوز عصر الصناعة، وقد عفا الزمن على رمزياتها. لذا، أصبح الجمع بين الأشكال الصناعية والتجريد عملية مملة ولم تعد منطقية. لقد تعلمنا من لاس فيغاس أن ننظر إلى الهندسة العمارية ليس فقط من حيث الصفات الشكلية والمكانية، ولكن من حيث المضمون الرمزي أيضًا. لذا، يقترح كتاب التعلم من لاس فيغاس أن على المهندسين المعماريين، في النصف الثاني من القرن العشرين، الاعتراف بالرمزية. في عصر التعددية الثقافية، طالبنا بدراسة الثقافات بعيدًا عن اللغة والكلمات

الطنانة الرنانة، وإنما دراستها بصفاتها ثقافة واقعية فقط، وفي ذلك ثقافة البوب الدارجة التي قد تكون ملهمة. مرة أخرى، لقد كانت هناك سابقة تاريخية جيدة للقيام بذلك.

في مقدمته للكتاب، اعترف فنتوري صراحة أن الكتاب كان ثمرة تعاون، وأن دينيس سكوت براون «جزء من تطويره لدرجة يصبح معها من المستحيل تحديد أين تختفي أفكارها وأين تبدأ أفكاره». وقال إن عملهما معاً، كان تطوراً طبيعياً. لم يكن قراراً عشوائياً، ولكنه حدث دون تخطيط. لقد جمعنا الظروف ثم عملنا معاً بصورة رائعة.

قالت سكوت براون: في السنوات الأولى بعد زواجنا، كان بوب يمارس أعمالاً صغيرة، وينتقل من عمل إلى آخر، ووجدت نفسي أعمل في المكتب؛ لأنهم كانوا في حاجة إلي، وكنت ملماً بالتخطيط الحضري ومطلعاً عليه، وكان بإمكانني مساعدة المكتب على كسب مزيد من المال، ولكن كان بيننا تعاون جيد في مجال الهندسة المعمارية. وبعد قضاء عام في المساعدة في كل من جامعة ييل والمكتب، قلت: أنا أعمل هنا بدوام كامل، دعونا نجعل ذلك بعقد رسمي. لذا، وعلى الرغم من انضمامي إلى المكتب عام 1967، عندما تزوجنا، فإنني أصبحت شريكاً حقيقياً عام 1969.

اليوم، يتعاون فنتوري وسكوت براون وشركاؤهم، ويتقاسمون عبء العمل مع ثلاثة مهندسين رئيسيين إضافيين. وتوظف الشركة أكثر من عشرين شخصاً. قالت سكوت: لا يقوم العمل على أن أحدها مصمم والآخر يدير الشركة، ولا نعمل بالترتيب، واحد

في التخطيط، والآخر في العمارة؛ إننا نتبادل المهام. ولكن من الناحية الرسمية، فإن بوب هو المسؤول الرئيس عن الهندسة المعمارية، في حين أنني المسؤول الرئيس عن تخطيط الجامعات والتصميم الحضري.

وعلى الرغم من أنني أمضيت مزيداً من الوقت على العمارة أكثر مما فعل على التخطيط، فإنه يمتلك إحساساً وشعوراً عن التمدن نادراً ما يوجد بين المهندسين المعماريين، ويقدم مساهمات إبداعية للمشروعات التي أقوم بها. أنا مهندسة معمار ومخططة، وأنا أحب العمليين. في كثير من المشروعات الأخيرة، بدأت أنا مخططين للحرم الجامعي، ثم خططنا من خلال ذلك للمجمعات المعمارية الأكثر تعقيداً. كنت أطور المخططات التصورية للعمارة خلال مراحل التخطيط للحرم الجامعي، وكنت خلال العمل على مثل هذه المشروعات أواصل المشاركة من خلال تطوير التصاميم لمفصليات الأبواب وتوثيقها؛ لأنه إن لم أفعل ذلك، قد لا تصبح المساحات التي تتطلبها خطة التعليم متوافرة للجمهور حيث لا يمكن ترك أبوابه مفتوحة.

قال فينتوري: إن أفضل وصف لكيفية عملنا جاء من صديق يعمل أستاذاً للغة الإنجليزية، الذي قال نقلاً عن تي أس إليوت «تتكون العملية الإبداعية بصورة كبيرة من النقد. فأنت لا تخترع طوال الوقت، وعندما تحصل على فكرة، تجربها، ثم تنقدها. لذا، فأنت تعمل في كثير من الوقت ناقدًا لأفكارك» لذا، أعتقد أنني أنا ودينيس ناقدان جداً لأفكار كل منا لنفسه ولأفكار بعضنا بعضاً.

أجابت سكوت بروان: أعتقد أننا نطلق عملية التصميم من خلال تبادل الأفكار فيما بيننا. فتتردد تلك الأفكار بيننا ذهاباً وإياباً، ونقوم بإضافة أفكار أخرى بيننا، ونتجادل في بعض الأحيان. فأقول: لا أعتقد أنها تعمل بهذه الطريقة. فيجيب: بلى. فأرد: ألا يمكنك التفكير في كذا وكذا، حبذا فعلها بهذه الطريقة؟ فيقول: لا، لا، لا يمكنني فعل ذلك. وبعد يوم أو نحو ذلك، يقول: أتذكرين ما قلته سابقاً؟ حسناً، انظري ماذا فعلت. قد يكون النقد الذاتي قد أدى به في نهاية المطاف إلى الموقف نفسه، ولكن تساؤلاتي واقتراحاتي تدفعه للوصول إلى هناك على نحو أسرع. وبطبيعة الحال، إنه يفعل الشيء نفسه بالنسبة لي.

في محادثتهما وكتابتهما، يؤكد الزوجان الطبيعة التعاونية في إبداعهما. ولكن هذه الفكرة غالباً ما تجد المقاومة من الآخرين. قالت سكوت براون: من الصعب التصديق أن يعتقد المهندسون المعماريون بأنه يمكن لفكرة ما أن تنشأ وتتمو من خلال مساهمة اثنين أو أكثر من العقول، كما يصعب تصورهم لمفهوم الإبداع المشترك. أما في نظرنا، فإن لكل فكرة لدينا ارتباطاً في ماضينا المشترك. لذا، من الصعب القول إنها تنشأ عند واحد من دون الآخر، لأننا مررنا بكثير من الخبرات معاً. وقد نفكر فيها معاً في الوقت نفسه، أو ربما يقترح أحدهما الفكرة ويرى الآخر أهميتها، ويعمل على الإضافة إليها، ما يجعل لها أهمية خاصة في التصميم. قد تكون الفكرة الأصلية غير مناسبة، ولكن عندما يضيف إليها الطرف الآخر تفكيره تصبح فكرة مركزية. لقد تسبب مساهمات كل منا في الفكرة، إضافة إلى تكرار

نقدتها من كلينا أيضًا، في جعلها ذات أهمية كبيرة. ومع ذلك يرفض معهد المهندسين الأمريكيين هذه النظرة للإبداع، ويرفض منح جائزة الميدالية الذهبية لشخصين معًا. وقالوا إن الفكرة يمكن أن تنشأ في عقل شخص واحد فقط. ويبدو أن المعهد يشعر بأن الميدالية ستفقد أهميتها، وكذلك الاحترام للتصميم في الهندسة المعمارية، إذا كان الحاصل عليها أكثر من فرد واحد.

وأضاف فينتوري: بالتأكيد، هذا الأمر في حد ذاته مشكلة، وربما مشكلتين: الأولى أن المصممة الأنثى ليست مبدعة كالذكر، والثانية، لتكون مبدعًا حقًا، عليك أن تكون عبقرًا، تعمل وحيدًا طريق الإلهام في جو حالم. كلا الرأيين نمطي، ولا يعترفان بالتعقيد في مهامنا التي تدفعنا للعمل بطريقة مبدعة معًا. إنها ذات الصلة لو كنا فتانين نقوم بحركات مختلفة. وإذا كنا كذلك، فإن طبيعة التعاون عمن يفعل عملاً ما، أو كيف تتم المشاركة في العمل الإبداعي المشترك، ستكون أكثر وضوحًا.

قالت سكوت بروان: بصفتي مهندسة معمار، فغالبًا ما أوصف في كثير من الأحيان بالصورة النمطية المتعارف عليها في أنني رفيق مساعد ليس إلا. فيقولون: إذا أنت مهندسة معمار، أيضًا؟ فتكون إجابتي الإشارة إلى بوب والقول: لا، هو مهندس معمار، أيضًا؛ أما أنا فمهندسة معمار. ولسبب ما، عندما نحتج على الصور النمطية، يغضب الناس. حيث يرى بعض الرجال، وليس جميعهم، مثل هذه الملاحظات مهينة لهم، واعتداء عليهم. وقد سمعت في إحدى المرات امرأة تتفق

معهد المهندسين الأمريكيين عن أصل الأفكار، وأخرى تقول إنها ستكون سعيدة إذا نسبت نجاحات أعمالها إلى زوجها.

رُشِّحَ روبرت فنتوري ودينيس سكوت براون مرات عدة للحصول على الميدالية الذهبية، دائماً معاً. لكن عملية الترشيح تُرفض على الفور حتى دون فتح رسائل الترشيح. وسبب الرفض اشتراكهما معاً. في عام 1991، قبل فنتوري جائزة بريتزكر، التي ربما تعدّ الشرف المرموق للهندسة العمارية، وهي ميدالية برونزية وجائزة ومئة ألف دولار. قالت سكوت: كان ذلك صعباً على كل منا. وقال بوب لهم: كان يجب أن تمنح الجائزة لكلينا ولكنهم رفضوا ذلك. حضر ابننا؛ جيمس حفل منح الجائزة لدعم بوب، وكنت سعيدة حقاً أنه فعل ذلك. ولكنني لن أذهب، وأعتقد أن الجميع يعرف السبب.

ابنهما، جيمس فنتوري، رجل أعمال في مجال التقنية ومخرج سينمائي، وهو يقوم بصناعة فلم وثائقي بعنوان التعلم من بوب ودينيس. تعترف سكوت براون أنه عندما كان جيمس طفلاً صغيراً، كانت هي وفنتوري يواجهان التحديات التي يواجهها الآباء والأمهات العاملين. تقول: شعرنا بالضييق عندما أعطينا الوقت للمهنة، وشعرنا بالضييق أيضاً عندما أعطينا الوقت لطفلنا. لقد حافظنا على خط رفيع بين الشعور بالذنب على أي من الجانبين. والآن لقد خلصت إلى أن مسيرتي كانت عنصراً مهماً في حياة ابننا. فقد وفرت له مصدراً آخر من الآراء والأفكار، ومزيداً من الخيارات له ولمهنته. لذا، أشعر أن بإمكان الأمهات العاملات إثراء حياة أبنائهن. فعندما تكون للأم

وظيفة، فكأن هناك وظيفة للأسرة جميعها، ويدرك الأبناء أن العمل جزء من حياة الانسان العادي؛ ذكرًا كان أم أنثى.

وأضاف فينتوري: إن السؤال الدائم هو: هل نقضي ما يكفي من الوقت مع طفلنا؟ لقد كانت الموازنة بين الوقت الذي نقضيه في العمل والوقت الذي نقضيه مع طفلنا صعبة وحساسة. ولكن أنا أتفق مع دينيس بأن ابننا استفاد من رؤية من عاملين بجد. أيضًا، أتذكر جيدًا عندما كنا في حفل استقبال قبل سنوات عدة، عندما كنت أتحدث مع امرأة شابة قالت: أنا وزوجي نعمل على حد سواء، ونشعر بالذنب؛ لأننا لا نقضي مع أطفالنا ما يكفي من الوقت. فأجبته: كان لي ولدينيس المشكلة نفسها، وكان يسبب ذلك لنا الإجهاد في حين كان يكبر، ولكنني لم أتبين أن جيم يقف خلف ظهري حتى قال: أبي، لقد فهمت كل شيء على نحو غير صحيح. لقد قضيت معك ومع والدتي كثيرًا من الوقت عندما كنت أكبر. لقد كان ذلك نتيجة حفاوته بنا، ولكن أعتقد أنه اتضح أن الصراع بين العائلة والعمل ليس سلبياً.

بصفتنا زوجين يديران شركة كبيرة، كنا ندرك أخطار الانزلاق إلى دور الوالدين في حياتنا المهنية نحو الفريق. وأضافت سكوت: سيقتلونك إذا اعتقدوا أنك كنت لهم أبًا، وسيقولون: هذا المكان ليس مكان العائلة. ولكنك في بعض الأحيان تشعر أنه كذلك. وعندما كان يلاحظ المهندسون المعماريون الخلاف بين بوب ودينيس فقد يقولون لي: لو فعلت كذا وكذا لتمكن كل منكما من إرضاء الآخر، أليس هذا صحيحًا؟ حينها، وبطريقة ما، تؤدي دور الوالدين. وعندما أرى شخصًا

يعمل بجد كثيرًا من الوقت، كنت أشعر بنفسي ميالًا إلى القول: أليس لك حياة تتمتع بها، هل أنت متأكد أن كل شيء على ما يرام؟ وكنت بين حين وآخر أتقصر دور الأم، لديهم بضعة مبادئ للعيش والعمل معا. قالت سكوت براون: لقد تعلمت ألا نتحدث عندما نكون جياعًا، حيث يكون لدي ميل للتعبير كثيرًا لشرح الأشياء. وأحيانًا لا تساعد التفسيرات كثيرًا، بل من الأفضل ترك الأمور على ما هي عليه. ولكن أشعر أحيانًا بالارتياح عندما أشرح لماذا فلان وفلان فعلا كذا وكذا. وهذه هي الطريقة التي أفكر فيها. ولكن ذلك لا يساعد بوب كثيرًا. لكنني كنت أقوم بذلك بحذر؛ لأنه قد يكون غير مرحّب به أحيانًا.

أضاف فينتوري: نحن لا نتحدث عن الأعمال في نهاية اليوم، ولا في أثناء العودة إلى المنزل، أو عندما نكون في المنزل، أو عندما نكون في إجازة. وأردف: السبب في ذلك أننا نكون حينها منهكين جسديًا وعاطفيًا. لذا، من الأفضل القيام بذلك في المكتب. من الأفضل إذا الاسترخاء معا ونسيان العمل، وأن نكون زوجين بدلًا من شريكي مهنة؛ حتى يكون جزء من حياتنا أقل توترًا؛ وكي نتمكن من مشاهدة التلفاز، وحل ألغاز الكلمات المتقاطعة.

ما الذي يمكن أن يكون قد حدث لحياتهما المهنية لو أنهما لم يلتقيا في اجتماعات أعضاء هيئة التدريس للجدل منذ مدة طويلة؟ قال فينتوري: لا أعتقد أن عملي كان سيكون بذلك الغنى من دون تأثير سكوت براون. وأضاف: لا شك في أنّ عملي سيكون ضيق المجال. وأعتقد أنني الآن أكثر حظًا. إنّ أفضل الأشياء في حياتي العملية أننا

عملنا معًا وبقينا معًا. لقد كان لها تأثير في إثراء الفن. ومن دونها كان يمكن أن يكون الأمر مختلفًا، وليس جيدًا بتاتًا. وأعتقد أنه كان يمكن أن يكون العمل ذات جودة عالية ولكنه محدود. ثم إنه لم يكن ليشمل الجوانب الاجتماعية لعملنا، والتعددية الثقافية، التي قدمتها دينيس لي. وربما سيكون العمل محدودًا بالعمارة من دون التخطيط بغياب دينيس.

في حين قالت سكوت براون: أعتقد أنه كان لي تأثير في كثير من تصاميم المباني التي صممناها، وأنه من دوني كان لا يمكن القيام ببعض الأشياء بالطريقة التي أقوم بها. وعندما يحدث ذلك، قد أجابه العمل وأقول: أعتقد أنه يجب أن يكون على هذا النحو. أحيانًا كنت أنجح، ولكنني كنت أواجه الفشل في أحيان أخرى. وأعتقد أن المشروعات التي تمت، وكان لي فيها قول ومساهمة، مختلفة عن تلك التي لم يكن لي فيها إلا قليل من المساهمة.

وأضافت: في أمريكا، كان هناك وقت عندما كان عدد مهندسات المعمار في مراكز قيادية قليلًا جدًا. ومن بين هؤلاء، كان عدد أقل من أصل أمريكي. أما الباقي فمن غير أمريكا. وكانت ممارسة مهنة الهندسة المعمارية للمرأة في أمريكا واكتساب الشهرة عملاً قريبًا من المستحيل. أما الآن فهناك كثير من النساء الأمريكيات في مراكز الأقدمية والملكية.

قاطع فينتوري دينيس قائلاً: دينيس، هناك مفارقة؛ لقد كانت تلك الفرص في أوروبا أفضل في جيلك للنساء العمل مهندسات معمار

منه في أمريكا. فأجابت سكوت براون: ربما كان حظي وفرصي أقل بكثير لو لم أكن جزءًا من هذه الشركة، وربما كنت قد واصلت العمل الأكاديمي.

فيما يقرب من الخمسين عامًا منذ اجتماعهم الأول، غير فنتوري وسكوت براون مشهد العمار العالمي. فقد فتحت أفكارهما وتصاميمهما آفاقًا ومفردات جديدة للمباني. ولحسن أو سوء، أدى هذا إلى ما يسمى نموًا بعد الحداثة. كان هناك وقت عندما كانت ناطحات السحاب في نيويورك تغطي بقمم مفصلة تفصيلًا دقيقًا، مثل AT & T (والآن سوني)، ولها سقف كأنها دولا ب إنجليزي. وكانت هناك حظائر فينتوري وسكوت براون المزينة في كل مكان، ولكنها مصممة في الغالب من قبل آخرين.

تقول سكوت براون: في عام 1980، كان نموذج منزل والدة بوب على سطح المباني في جميع أنحاء العالم. ولأنتني كنت المخطط لوسط مدينة ممفيس، فقد جاء بعض المهندسين المعماريين إلى مكتبنا؛ للحصول على رأي بخصوص مشروع كانوا يقترحونه لموقع واجهة النهر. كان مجمعًا معقدًا ضخماً، وعلى رأس كل مبنى من مباني ذلك المجمع وُضع نموذج لمنزل والدة بوب. كانت غرفة اجتماعنا صورة لبيت حقيقي حيث كانت والدة بوب تجلس على كرسي أمامه لتبين صغره. وضعت ذلك المنزل جنباً إلى جنب مع المباني الهائلة. فكانت لحظة حلومليئة بالمرارة! ولكننا بالتأكيد لم نكن مهندسي ما بعد الحداثة في هذا السياق، وكنت أنا وبوب سعيدين بأن جيل الشباب من المهندسين المعماريين بدؤوا بتقدير ما كنا ندافع عنه بحق.

وبينما أكتب هذه السطور، تكون دينيس سكوت براون وروبرت فنتوري قد بلغا الثامنة والسبعين والرابعة والثمانين على التوالي، وما يزالان يعملان على مشروعات جديدة، ولكنهما يفكران كثيرا في كيفية استمرار الشركة بعملها عندما لا يعودان يعملان فيها. وفي المناسبة، فالبناء الذي أصرا على بقاءه، الذي أشرف فينتوري وسكوت بروان على تحديثه عام 1991، والمكتبة ذات الطراز القديم، إضافة إلى كثير من قوائم أهم المباني في أمريكا، جميعها يشهد بعقريتهما وإبداعاتهما في العمارة.

SPARK

الفصل الثامن

إعادة بناء عالم محطم

على مدى السنوات الثماني الأولى من تاريخ عمل البرنامج، احتل ستوديو 360 الطابق الثلاثين في البرج الدائري على قمة مبنى البلدية في مانهاتن السفلى. في كثير من الأحيان، كان الزوار يدهشون للمنظر البانورامي الخلاب المطل على المدينة من خلال نوافذ الاستوديو، حيث كان بإمكاننا أن نرى كل شيء إلى جهة الشمال حتى بناية الأمبير ستيت ومبنى شركة كرايسلر؛ ويكمن رؤية كل شيء إلى جهة الغرب حتى نهر هدسون، وعند النظر إلى جهة الشرق من داخل مكثبي، كنت أستطيع رؤية جسر بروكلين. عند العمل حتى وقت متأخر من الليل، كنت أشاهد الطائرات القادمة للهبوط في مطار لاغوارديا في كوينز.

في السنوات الأولى من عملي، كنت، دائماً تقريباً، أول من يصل إلى المكتب، حيث كنت حريصاً على إتمام العمل قبل وصول الفريق. ولهذا السبب، وقبل الساعة التاسعة صباحاً في صبيحة يوم مشرق وصافٍ بصورة مذهشة من أواخر أيام الصيف، كنت وحيداً في مكثبي، عندما سمعت ما يبدو كأنه انفجار هائل.

على الفور، ودون تفكير، أمسكت بحقيبتني وهرعت أركض إلى الأسفل فوق أربع دورات من السلالم المتعرجة حتى وصلت إلى مكاتب إدارة محطة WNYC الرئيسية في الطابق السادس والعشرين. حيث كان الباب المؤدي إلى السطح مفتوحًا. وعندما خرجت رأيت كثيرًا من الزملاء يحدقون نحو جهة الغرب وأفواههم فاغرة، حيث كانت تشتعل النيران في مركز التجارة العالمي.

حفرت تلك الصورة في ذاكرتي، حيث كان لهب النار الأحمر الغامق يندفع بشدة وعنف من الجانب الشمالي من البرج الشمالي، وحيث وابل من الشظايا الفضية اللون تتناثر في الفضاء من خلال الواجهة الجنوبية للمبنى. قال أحد الرجال الذين كانوا يقفون على السطح: كنت جالسًا في مكتبي ورأيت طائرة، واعتقدت أنها كانت للخطوط الجوية الأمريكية، وقد اصطدمت بواجهة مركز التجارة. أمسكت به وانحدرنا على السلالم نركض وصولاً إلى غرف البث المباشر في الطابق الخامس والعشرين؛ كي يتمكن من إبلاغ مذيع نشرة الأخبار الصباحية في محطة WNYC، وجمهورنا، بما شاهدته.

لقد كان برج البث موجة FM التابع للمحطة على قمة مركز التجارة العالمي، وكان قد تحطم وانقطع بثًا على الهواء. ولكن كانت موجة WNYC / AM لا تزال تعمل وتبث البرامج، وبدأ الجميع يتبارى لتغطية الكارثة التي كانت تكشف عن ثلاث كتل من المباني المهدمة إلى الجنوب من مكان عملنا. ركضت نحو غرفة الأخبار لتسلم رسائل مراسلينا الميدانيين الذين وصلت للتو لبدء العمل، وأتذكر رؤية زميلتي

نوالا ما كفرن تحق من النافذة، قائلة: كل أولئك الناس، الذين بدؤوا العمل في وقت مبكر من صباح اليوم الثلاثاء الجميل، سوف لن يعودوا أبداً إلى منازلهم. أعتقد أنني كنت في حالة صدمة كبيرة، فقد كانت أول مرة أدرك أن كان هناك أشخاص مثلي، كانوا يجلسون على مكاتبهم عندما اصطدمت الطائرة بالمبنى.

ثم اصطدمت الطائرة الثانية بالبرج الجنوبي، ما أصبح واضحاً أنه لم يكن حادثاً عفوياً رهيباً. رفض بعض المنتجين والصحفيين الشجعان مغادرة المحطة وإخلاء المبنى، وكذلك فعلت لورا ووكر، رئيسة WNYC؛ من أجل الحفاظ على استمرار بث المحطة على الهواء مباشرة. جمعت بعض الزملاء، وهبطنا خمسة وعشرين مجموعة متواصلة من درجات السلم، وصولاً إلى شارع مركز التجارة العالمي حيث شاهدنا النيران تشتعل في كلا البرجين.

وبينما كنت أنا وزميلين نسير على الطريق متجهين نحو مركز المدينة، سمعنا أحد المذيعين على المذياع يقول إن أحد البرجين ينهار. استدار أصدقائي نحو البرج ليشاهدوا سقوط الهيكل. حدثت إلى الأمام مباشرة، إذ لم يكن بمقدوري النظر إلى الخلف ومشاهدة ما يحدث، على أمل أنه إذا لم أستدر بنظري فقد تبقى المباني على حالها بطريقة أو بأخرى.

كانت معظم الجسور والأنفاق المؤدية إلى داخل المدينة والخارجة منها مغلقة، وكانت القطارات قد تأخرت عن مواعيدها كثيراً، حتى لو سُمح لها بالانطلاق إلى خارج المدينة. لم أتمكن أنا

وزميلي من الوصول إلى منازلنا في ولاية نيو جيرسي حتى السابعة مساءً من تلك الليلة. لكننا كنا محظوظين، ووصلنا إلى البيت. ولكن بعضاً من جيرانتا لم يعودوا إلى منازلهم... ولن... أبداً.

في صباح اليوم اللاحق، لم أتمكن من التواصل مع فريق عمل برنامج ستوديو 360 في نيويورك؛ لأن خطوط الهاتف كانت قد تقطعت ولم تعد تعمل. ولكنني تمكنت من الاتصال بميليندا وارد، مديرتي في محطة إذاعة الجمهور الدولية، في مينابولس، حيث كانت الشخص المسؤول عن الحصول على موافقات إذاعة الجمهور الدولية لتطوير ستوديو 360. عندما تحدثنا في صباح ذلك اليوم، قلت لها: أعتقد أننا يجب أن ننسى العرض مبدئياً؛ لأننا لن نستطيع تقديم أي شيء مفيد في ظل مثل هذه الأحداث الفظيعة؛ قالت مليندا: جولي، استعدي، يجب أن نقدم البرنامج، فنحن في حاجة إلى ما نستطيع تقديمه الفنانون الآن أكثر من أي وقت مضى!

وعليه، نظمت مؤتمراً من خلال الهاتف في مينابولس؛ لأن لا أحد في منطقتنا كان باستطاعته التواصل مع أي شخص آخر في نيويورك أو في نيو جيرسي، وطلبت إلى منتجي برنامج استديو 360 المبدعين الاستعداد للعمل. ولأن مبنى البلدية وجميع مناطق مانهاتن السفلى قد طُوِّقت، فإننا لم نتمكن من الوصول إلى أي من الأشرطة الصوتية أو معداتها. ولكننا وجدنا استوديو في وسط المدينة حيث تمكنا من التسجيل؛ اتصلت بالشاعرة ماري بونسوت، التي كانت قد كتبت قصائد عن الحرب والخسارة، والملحن جون غوريغيانو، الذي كانت أولى سيمفونياته تذكراً للأصدقاء الذين لقوا حتفهم بسبب الإيدز.

بضعة أيام بعد من أحداث سبتمبر 11/9، كانت الشاعرة بونسوت وغوريغيانو يجلسان في الاستديو الذي استُغير للحدث مع كورت عن الفن في أعقاب الإرهاب. كانت المحادثة واسعة النطاق ومدوية بقوة. لقد كانت مليندا على حق تمامًا؛ فقد لامس البرنامج وتر مستمعينا العاطفي، حيث كتب كثير منهم يشكرنا على تقديم العزاء في مثل هذا الوقت العصيب.

لقد كان من الضروري أن يُقدّم برنامج استديو 360. فقد مكّنا العمل من التركيز، ووفر لنا الهدف في الفوضى حتى عندما لم نتمكن من الوصول إلى المحطة؛ فقد ساعدتنا الموسيقى، والشعر، والمحادثة مع هؤلاء الفنانين، نحن ومستمعينا على الاستمرار في التحرك إلى الأمام مرة أخرى، بعد أن تحطم عالمنا في ذلك اليوم الصافي من شهر سبتمبر.

يستطيع الفنانون إعادة بناء العالم لنا عندما يتميزق نسيج الحياة اليومية بوحشية. وفيما يلي ثلاثة ممن كانوا شهودًا على بعض المآسي الأكثر تدميرًا في أوائل القرن الحادي والعشرين، الذين عملوا معًا لتذكر تلك الأحداث المروعة وتحويلها إلى موسيقا تتجاوز ما حدث، ومسرحيات تبث الأمل، وصور فوتوغرافية لتبقى ذكرى لما حدث.

تسابق تيرينس بلانشارد مع الزمن لإجلاء عائلته من نيو اورليانز قبل أن يضربهم إعصار كاترينا، وعاد مع والدته ليجد منزلها أثرًا بعد عين. ألف بلانشارد في وقت لاحق الموسيقى التصويرية المؤثرة لفلم سبايك لي الوثائقي عما بعد كاترينا، وهو بعنوان عندما تنكسر السدود والحواجز.

سافرت الكاتبة المسرحية المولودة في بروكلين، لين نوتاغ، إلى أوغندا لتقابل النساء اللواتي كُتب لهن النجاة من الحرب الأهلية القاسية في جمهورية الكونغو الديمقراطية. مستوحاة من قصصهن الاستثنائية في المثابرة في مواجهة الاغتصاب والفظائع، كتبت لين مسرحية رويند، وهي المسرحية التي حازت جائزة بوليتزر عن الألم والأمل.

أمضت جويل مايروترز شهرًا عدة في غراوند زيرو، توثق دمار مركز التجارة العالمي، وشجاعة العمال الذين استصلحوا الموقع ومثابرتهم. لقد استخدم هؤلاء الفنانون مواهبهم للبحث من خلال الدمار والأنقاض عن كل ما يمكن تعلمه، وإلقاء الضوء على مرونة الروح الإنسانية على الرجوع إلى ما كانت عليه .

SPARK

عازف البوق والملحن

تيرانس بلانشارد

الكشف عن مأساة خاصة

« في رأيي، يمثل البوق الناس وهم على سطوح المنازل
يكون طلباً للمساعدة، ولكن ما من مجيب».

في واحد من أكثر المشاهد تدميراً في فلم سبايك لي الوثائقي
عن إعصار كاترينا، عندما تتكسر السدود والحواجز، تتبع الكاميرا
تيرينس بلانشارد ووالدته، ويلهلمينا، في أثناء طريق عودته لرؤية
منزل طفولته أول مرة منذ الفيضان. وحتى قبل أن يفتح باب الحديد،
بدأت السيدة بلانشارد في البكاء، وبدأ ابنها محاولة تهدئتها. قال
بصوت متهدج: يمكنك إعادة بناء هذا. فقالت: يا إلهي، إن القول
أسهل بكثير من الفعل. في الداخل، تفقدا الغرف المألوفة، التي أصبح
التعرف إليها صعباً؛ بسبب التدمير المفاجئ. وبعد مرور بضع دقائق
مشحونة بالعاطفة، حاولا من خلالها تحديد قطع الأثاث التي قلبت،
والأسى والحزن يُطبق على إطارات الصور التي فُقدت من داخلها،
أمالت السيدة بلانشارد رأسها وأسندته إلى إطار الباب وأجهشت في
البكاء. كان عناء تلك اللحظة المبرح مفاجئاً. قال بلانشارد: كانت

لحظة وصولنا إلى هناك واحدة من أصعب المحن التي واجهتها غير لحظة دفن والدي.

تيرينس بلانشارد طفل وحيد، ولد ونشأ في نيو اورليانز. قال: لقد نشأت في بونتشارترين بارك، في الحي التاسع، ولكن ليس في الجزء الأسفل منه. وكأنني عشت ردحاً من الزمن في الجزء الأسفل من الحي التاسع عندما كنت طفلاً صغيراً. تعلم العزف على البيانو ونفخ البوق، عندما كان يدرس في مركز نيو اورليانز للفنون الإبداعية. غادر بلانشارد المدينة لالتحاق بالكلية، ثم انضم إلى فرقة أرت بلاكي ورسل موسيقا الجاز، حيث حل لاحقاً مكان ينتون مارساليس نافخ بوق في الفرقة. بعد ذلك، أصبح يضع موسيقا أفلام سبايك لي، وهي شراكة بدأت عام 1990 مع فلم مو أفضل بلوز.

عندما ضرب إعصار كاترينا عام 2005، كان بلانشارد مرة أخرى في بلدة مسقط رأسه مع زوجته وأطفاله. قبل العاصفة، سارع بلانشارد إلى تأمين سلامتهم في أتلانتا. قال: حاولت حثّ أمي على المغادرة. فقالت: تعلم أن لهذه المدينة تاريخاً من الأعاصير التي تتجه نحونا، ولكنها لا تضربنا مباشرة. رددت، لم تضربنا كاترينا مباشرة! عليك مغادرة المكان حالاً، هل تودين أن تأتي معنا؟ قالت: لا.

مثل كثير من العائلات، انفصل أفراد عائلة بلانشارد قبل العاصفة، ولم يكن بمقدورهم التواصل معاً لبضعة أسابيع. وجد بلانشارد أخيراً والدته في ولاية ميسيسيبي، وأقنعها بالذهاب إلى لوس أنجلوس للعيش مع عائلته مدة ستة أشهر، في حين كتب سيناريو

فلم سبايك لي إنسايد مان. في لوس أنجلوس. استأجر لوالدته شقَّتها الخاصة، وقال لاحقًا: كنت أبكي عندما أصحبتها إلى سوبر ماركت تارجت حيث كانت تتسوق كلَّ شيء، وكأنها طالبة في الكلية؛ كلَّ شيء: الأدوات المنزلية، وبياضات الأسرة، والسكاكين، والشوك، والمناشف والملابس... كلَّ شيء. كان عليها شراء كلَّ شيء. وكنت أقول لنفسي: ما كل هذا التسوق؟ ولكن الشيء الوحيد في ذلك هو كوننا محظوظين.

بعد مدَّة وجيزة، جاء سبايك لي إلى لوس أنجلوس للعمل مع بلانشارد على موسيقا الفلم، وأبلغ الملحن أنه يريد أن يصور فلمًا وثائقيًا عن مدينة نيو اورليانز وسكانها في أعقاب إعصار كاترينا. قال بلانشارد: كنت احترم سبايك دائمًا، ولكن عندما صنع فلم عندما تتحطم السدود والحواجز، زاد إعجابي به. وأضاف: إنَّه شخص يتمتع بشعبية وشهرة، ولا سمه وزن كبير في مجال صناعة الأفلام. لقد غامر بكل ذلك من أجل السماح للناس برواية قصصهم. لقد أعطى العالم لمحة كبيرة عما حدث هناك، ومن وجهات نظر مختلفة.

تكون الفلم الوثائقي من سلسلة من أربعة أجزاء، كان تمثيلًا رائعًا ومؤلمًا للعاصفة، والفوضى، والكوارث التي تلت ذلك. قابل لي السكان الذين عاشوا خلال الفيضانات، والموظفين العموميين الذين سردوا ما حدث، ولماذا كان الناس مضطرين إلى انتظار الإنقاذ والإغاثة أيامًا عدة. وقد تضمن الفلم لقطات تقشعر لها الأبدان لناجين تقطعت بهم السبل فوق سطوح المنازل، أو يلوحون بأعلام محلية الصنع للمساعدة، في حين كانوا يقفون فوق جسور مغمورة جزئيًا، وصورًا لأولئك الذين

لم يكتب لهم البقاء على قيد الحياة، وتطفو جثثهم عبر شوارع المدينة التي غمرتها المياه حتى سطوح المنازل.

أراد لي أن يتضمن فلمه الوثائقي وجهات نظر بلانشارد ووالدته كذلك. سأل سبايك والدته بلانشارد: هل ذهبت إلى منزلك حتى الآن؟ فرد بلانشارد ووالدته: لا. قال بلانشارد: إذن، أريد تصويره. وافقت السيدة بلانشارد، على الرغم من أن ابنها لم يكن متأكدًا أن ذلك كان الشيء الصحيح الذي ينبغي عمله. وأضاف بلانشارد: كنت منفعلاً قليلاً في هذا الأمر، وتحدثت مع أمي عن التصوير، وسألتها: أترين ما سيتبع ذلك؟ فقالت: نعم، أريد أن يتمكن الناس من رؤية ما حدث هنا. لقد كنت فخوراً بها لفعل ذلك.

وعليه، عاد بلانشارد إلى نيو اورليانز في ديسمبر عام 2005، يقود سيارته ومعه والدته وطاقم التصوير لمعرفة ما تبقى من منزل والدته. قال بلانشارد: الضوء الوحيد الذي كنت أراه في طريق العودة إلى منزل والدتي ضوء سيارتي. وأضاف: أن تكون سيارتي الوحيدة فقط على الطريق السريع، شعور لا يوصف، ويؤدي إلى الاعتقاد بأن المكان الذي نشأت فيه أصبح مدينة أشباح.

وكما فعل لكثير من أفلام لي، كتب بلانشارد نصّ الفيلم الوثائقي، وأكدت موسيقاه ببلاغة عواطف الإنكار واليأس. وقال بلانشارد: إن تأليف موسيقا هذا الفيلم كان صعباً جداً؛ ففي البداية، شعرت بأنني لا أستطيع التعامل مع فداحة المأساة. فقد تأثر كل شيء بشدة من جراء ذلك الحدث. وقد استغرقنا حيناً حتى في التفكير في القيام بمثل هذا

المشروع. وبقي الناس يتساءلون: هل تسمع الموسيقى؟ فقلت: لا يا رجل. إنها ضخمة جدًا، وكان الشيء الوحيد الذي كنت أستطيع سماعه هو الصمت.

في عام 2006، تمكن بلانشارد من إعادة أسرته إلى نيو اورليانز، في حين واصل العمل على الفلم الوثائقي. وقال: من ناحية، اضطررت إلى متابعة العمل بمهنية، ومن ناحية أخرى، تأثرت بشدة باللقطات التي كنت أشاهدها يوميًا. حيث كان معظم الناس الذين شاهدوا الفلم الوثائقي يشاهدونه لنحو أربع ساعات، ولكنني كنت أشاهده لأسابيع. وعندما أخذت قسطًا من الراحة، أفقت من الحلم لأجد الواقع الذي كنت أعمل عليه في الاستوديو.

في الجزء الأول من فلم عندما تتكسر السدود والحواجز، نشيدُ حزنٍ بمرافقة بوق بلانشارد. أطلق بلانشارد على تلك القطعة الموسيقية السدود والحواجز. وفي نهاية تلك القطعة، قال بلانشارد: يمكنك سماع الجمل الموسيقية، التي تمثل المياه، وكما يمثل البوق، في رأيي، الناس على سطوح المنازل ليكون طلبًا للمساعدة ولكن ما من مجيب.

أيضًا، ألف بلانشارد قطعة موسيقية أخرى بعنوان لحن الجنازة الحزين، وهي الموسيقى التي وصفها بأنها طريقته في إظهار الاحترام للموتى، والحداد على وفاة الأشخاص الذين ربما كانوا جيرانه. وأضاف قائلاً: عندما ترى تلك الجثث التي تعرفها في الأحياء المجاورة، يقشعرّ بدنك. وعندما نرى أي شيء من هذا

القبيل نعلم أننا نشاهد فلمًا في منطقة حرب، أو في مكان ما عبر المحيط. مكان بخلاف المكان التي تقطنه. ولكن في واحدة من كبريات المدن الأمريكية، ومع هذا الدمار والموت، يصبح الأمر عصيًا على الفهم.

عندما عُرض فلم عندما تتكسر السدود والحواجز من خلال محطة تلفاز HBO في الذكرى السنوية للإعصار، حصل على جائزة بيبودي. وبعد ذلك بعام، أصدر بلانشارد قرصًا مضغوطًا من الموسيقى المستمدة من الفلم، إضافة إلى مؤلفات موسيقية جديدة كتبها وألف موسيقاها مع فرقته. عندما أصدر بلانشارد القرص في أغسطس من عام 2007، أخبرنا أن اسمه كان حكاية من إرادة الله: موسيقا لكاترينا. إنه كل شيء عن نيو اورليانز وكاترينا. إذ لا يمكنك تجنب التجارب اليومية، ويجب عليك الكتابة عن تلك التجارب الأليمة. إذا كان عليّ من الناحية الفنية القيام بذلك؛ فقد أصبح عاطفيًا جدًا. لقد فاز القرص الموسيقي النابع من أعماق القلب، المليء بالألم والغضب إضافة إلى بصيص من الأمل، بجائزة جرامي.

قال بلانشارد: إن الشيء الذي كان مثيرًا للاهتمام في هذا القرص الموسيقي في نظري، أنني لم أكن أرغب حقًا في إعداده. لم أكن أريد أن أكون جزءًا من حركة الناس التي يقومون بها عندما يحدث شيء ما، إذ يحاول الجميع القفز على عربة الحدث. ولكن، في الوقت نفسه، بدأت أدرك أنني جزء من القصة. وكوني فنانًا، لا يمكنني تجنب وضعي الاجتماعي.

ينهي بلانشارد حكاية من إرادة الله بلحن أسماء أمي العزيزة. وهو يبدأ بمقاطع موسيقية كانت منذ مدة طويلة في ثانيا ذاكرته. حيث يعزف الكمان والتشيلو المقدمة، وهي لحن حزين يرافقه بلانشارد بالبوق منفردًا بقوة عظيمة وبحساسية. إنها تحيته لِـ ويلهلمينا بلانشارد، التي كانت تعيش في منزل من الطوب أعيد بناؤه تمامًا، وهو المنزل الذي وجدته هي وابنها خرابًا منذ مدة ليست بطويلة. حيث كثير من جيرانها لم يعودوا بعد. وقال بلانشارد: أنني حقًا فخور بأمي؛ حيث إن رغبتها بالسماح لسبايك لي بتصوير عودتهم العاطفية إلى منزلهم الذي غمرته المياه كان شيئًا من الصعب القيام به. . . حيث تصور لحظات خاصة جدًا، ثم تجعلها عامة جدًا. كان لحن أمي العزيزة مجرد وسيلة للتعبير موسيقيًا عما لا تستطيع الكلمات قوله لأمي.

SPARK

الكاتبة المسرحية لين نوتاغ

الاستماع إلى قصص لم تُقَصَّ

«كيف يستمر الحب في الازدهار في مواجهة مثل هذه القبح؟».

في بداية مسرحية لين نوتاغ التمثيلية (الدرامية) رويند، التي حازت جائزة بوليتزر، تلقى جذوع الأشجار الخام الطويلة على المسرح، وتحاط بصورة مؤقتة بشريط غير متناسق من الكراسي الملونة والطاولات المتهاكة. في ضوء الشمس، تظهر الأشجار لتقدم غطاءً صغيراً يقينا من حرارتها، ولكنها تبدو ذات مظهر يوحي بالتهديد عندما يقع عليها الضوء الأزرق في الظلام. وفي المثل، فإن الحانة مكان يمثل المأوى والخطر للنساء اللواتي يعملن فيه. تطلب صاحبة الحانة المتعجرفة وصاحبة القلب الحنون، ماما نادي، من زبائنهما من رعاية البقر، وجميع أطراف الحرب الأهلية العنيفة، وعمال المناجم الذين ينقبون عن خام الكولتان الذي قد يؤمن لهم مستقبلاً باهراً، أن يتركوا ذخائر أسلحتهم عند الباب. يتلخص نهج ماما في التعامل مع الفوضى، والصراع المحتدم الدائم من حولها في المحافظة على بقاء عينيها مصوبتين على صندوق النقد، الذي تعتقد بأنه سيضمن

استقلاليتها. تقول ماما نادي لفتياتها: إذا كان العمل يسير على ما يرام، فسيحصل الجميع على حصته. أما إذا كانت الأمور عكس ذلك، فإن ماما هي من يأكل أولاً.

أوضحت لين نوتاغ بالقول: تقع حانة ماما في مكان ما في شريط غابات إيتوري المطيرة، التي تقع في جمهورية الكونغو الديمقراطية. وأضافت: إنه المكان الذي يجتمع فيه عمال المناجم والجنود للشرب والتخلص من توتر الحرب. وهو المكان الذي يوفر ملجأ للنساء اللواتي تعرضن للصدمة بسبب الحرب؛ وقد وفرت ماما لهن بيتاً.

إنه ملجأ معقد. فقبل أن وجدت تلك النسوة طريقهن إلى باب تلك الحانة، كن قد تعرضن للاغتصاب والإيذاء الجنسي، مثل آلاف النساء والفتيات الأخريات في وطنهن. في حانة ماما، تعمل ابنة أحد القادة واسمها جوزفين، وامرأة بسيطة اسمها سليمة في البغاء على حد سواء. أما الشابة صوفي الجميلة، التي أبعدها ماما عن الحانة، فقد عوملت بطريقة وحشية فظة من قبل مغتصبيها إلى درجة أصبحت معها مشوهة؛ رويند. وتركوها غير قادرة على ممارسة الجنس أو إنجاب الأطفال أبداً. تقول نوتاغ إن المسرحية هي قصة استغلال النساء جنسياً، ليست عملية الاغتصاب فقط، ولكن أثر الاغتصاب فيهن، والطريقة التي يستمر المغتصبون في استغلالهن أيضاً.

إن افتراض نوتاغ بشع ومروع، ولكن غالباً ما تعبر شخصياتها عن الابتهاج والتفاؤل التي تتناقض مع الإرهاب. فعندما لا تعمل تلك النسوة، فهن يتشاركن القصص، ويتشاجرن ويتخاصمن، ويحلمن

بمستقبل دون حرب. قالت نوتاغ: أردت أن تنظر إلى الجانب الإنساني، فقد كنت مهتما حقاً فيما يحدث للروح البشرية. كيف يستمر الحب في الازدهار في مواجهة مثل هذا القبح والوحشية؟

نشأت لين نوتاغ وترعرعت في بروكلين، نيويورك، وحصلت على درجة الماجستير في الكتابة المسرحية من جامعة ييل. ولكن بدلاً من تكريس نفسها لفنها، حصلت على وظيفة مع منظمة العفو الدولية. قالت: عندما تخرجت، شعرت بأنني في حاجة إلى أكثر من تلك التجربة المتسمة بوهم العظمة بكثير. لقد قضيت الوقت منذ أن كنت في الصف الأول وحتى تخرجي في كلية الدراسات العليا في الأوساط الأكاديمية، وشعرت أنني في حاجة إلى التفاعل مع العالم من أجل الكتابة. كانت نوتاغ الناطق الصحافي الوطني لمنظمة العفو، وذلك استمراراً لتقليد عائلي من النشاط السياسي. أضافت: كانت والدتي على خطوط الجبهة الأمامية. وعندما كانت طالبة كانت عضواً في حركة الحقوق المدنية، واستولت على إحدى الحافلات عام 1960 لتكون من ركاب الحرية، ثم إنها كانت تشارك في السياسة دائماً.

بينما كانت تعمل مع منظمة العفو الدولية، قالت نوتاغ إنها كانت في بعض الأحيان تجد رواية قصص الناس الذين كانوا يعانون في جميع أنحاء العالم، وإعادة روايتها فيه كثير من التحدي. وأضافت: كنت أشعر بتطوير اللحمة والتعاطف عندما كنت في وظيفة من هذا القبيل. عندما تتعامل مع انتهاكات حقوق الإنسان يومياً، وتلقي نظرة على صور الاعتداء، تقوم بإطفاء جزء من نفسك؛ وهذا شيء فظيع

قوله. ولكن عليك اتباعها من أجل البقاء على قيد الحياة؛ لأنك إذا تعاطفت مع كل صورة، فلن تكون قادرًا على المضي قدمًا في عملك طوال اليوم. وهذا لا يعني أن تدير وجهك جانبًا عن الرعب. بل يعني فقط في تلك اللحظة، أن تتعامل معها، وتتأى بنفسك عن ذلك.

عرفت نوتاغ أنها ترغب في أن تكون حوادث مسرحيتها تدور في جمهورية الكونغو الديمقراطية؛ لأن الصراع هناك طويل ومعقد. وكانت محبطة لعدم وجود الاهتمام المناسب لذلك الصراع من قبلنا، في أمريكا، كوننا مستفيدين من الفوضى التي تحدث هناك؛ من أجل استغلال موارد تلك الدولة. فنحن نستخدم الكولتان الذي يستخرج من تلك الأرض.

الكولتان هو اختصار لكولمبيت - تانتالايت، وهو خام معدني يوجد في جميع أنحاء الجزء الشرقي من جمهورية الكونغو الديمقراطية. عند تسخينه، يصبح موصلًا جيدًا للكهرباء. إنه يُستخدم في الهواتف المحمولة، وفي أجهزة الحاسوب. وقبل كل هذا، هو وقود التقنيات الجديدة. إنَّ التعدين والثروة التي تنتج عنه يزيد أوار الحرب الأهلية الدامية التي احتدمت في البلاد منذ عام 1998. ويقدر أن أكثر من خمسة ملايين من المدنيين قتلوا أو ماتوا خلال السنوات العشر الأولى من الصراع؛ بسبب العنف أو المرض. في أكتوبر من عام 2009، ذكرت أوكسفام أنه خلال العشرة الأشهر الأولى فقط من القتال في تلك السنة، قُتل ما يزيد على ألف مدنيٍّ، وتعرض أكثر من سبعة آلاف من النساء والفتيات للاغتصاب، وحُرق أكثر من ستة آلاف منزل في

المقاطعات الشرقية شمال كيفو وجنوبها. وفي عملية حسائية غامضة من قبل تحالف الأمم المتحدة، وُجِدَ أنه في مقابل نزع سلاح مقاتل من المتمردين خلال العملية، قُتِلَ مدني واحد، وتعرضت سبع نساء وفتيات للاغتصاب، وأُحرق ستة منازل أو دمرت، واضطر تسعمئة شخص إلى الفرار من منازلهم.

ومن أجل تطوير مسرحية تنظر إلى ما وراء تلك الإحصاءات المحبطة، أرادت نوتاغ أن تستمع مباشرة إلى قصص النساء اللواتي عشن في جمهورية الكونغو الديمقراطية. ومن أجل ذلك، سافرت خلال عامي 2004 و2005 إلى أوغندا المجاورة مع مخرجة المسرحية، كيت ووريسكي. قالت نوتاغ،: ذهبنا إلى أوغندا بسبب وجود أعداد كبيرة من النساء اللاجئات الأوغنديات اللواتي تدفّقن عبر الحدود، وسنذهب إلى هناك بحثاً عنهن. لقد فوجئت من قبل عدد النساء اللواتي كن يرغبن في مشاركة قصصهن. وكانت الواحدة تلو الأخرى تروي حكايتها لنا، وبدأت أسمع بعض الموضوعات المتشابهة في القصص والروايات جميعها. وأعتقد أنه في أثنا عملية الاستماع إلى قصصهم، ولدت مسرحيتي.

بعد إجراء مقابلات مع أكثر من ثلاثين امرأة، وجدت نوتاغ نفسها مع مئات من صفحات النصوص المكتوبة. قالت: بينما كنت أجلس في شقتي في حي بروكلين، وأقرأ تلك الروايات، قلت لنفسني: ستعمل هذه المسرحية على تدميري. كنت أعرف أنني أردت رواية قصة لم تكن دعاية سياسية، ولكنها ملحمة عالمية، ومن دون مسرحية غير خجولة.

عمل يتّصف بالصدق والفرح معًا. ولم أكن أعرف كيف سأكون قادرًا على القيام بذلك في أي وقت من الأوقات.

قالت نوتاغ: لم أكن قادرًا على فعل ذلك حتى نأيت بنفسي بعيدًا عن تلك البحوث، وقلت: حسنًا، ما الذي تريد القصة قوله؟ وكنت في الوقت ذاته غير راغبة في كتابة مسرحية حرفيّة؛ ولا أريد أن أسرد تلك الحكايات. حيث يمكنك الاطلاع على تقرير هيومن رايتس ووتش، أو تقرير منظمة العفو؛ لمعرفة ما يجري هناك. إنني أريد حقًا أن يعرف الناس من هنّ تلك النسوة؛ لأنه عندما جلسن لرواية حكاياتهن، قالت معظم النساء: نحن نروي لكم قصتنا من البداية وحتى النهاية، ولكن لا أحد يعرف من نحن.

علقت صور بعض هؤلاء النساء باللونين الأبيض والأسود على جدران بهو نادي مسرح مانهاتن، حيث كانت تعرض مسرحية رويند في نيويورك. كشفت عيونهن عن فظاعة الألم، فبعضها كانت مليئة بالدموع، وبدا الآخر يحدق خارجًا وكأنّ جنًا مسّها، متجنبًا آلة التصوير. قالت نوتاغ: كانت المرأة الوحيدة التي وقفت بصورة حقة في مواجهة آلة التصوير ابنة الرئيس، وقد دخلت قصتها إلى قلبي واستقرّت. حيث وصفت كيف قامت مجموعة من الجنود بجرها إلى خارج منزلها حيث كانت تجلس، واقتيدت إلى السجن، وجرى اغتصابها من قبل أربعة رجال. ولكي تهرب، قدمت لهم ساعتها رشوة؛ وهربت.

قامت نوتاغ بتوليف شخصية جوزفين على غرار خبرة تلك المرأة، وأسّمت شخصية أخرى باسم سليمة تخليدًا لها. في منتصف

المسرحية، قامت سليمة بمناجاة نفسها، حيث وصفت الصباح الذي دمر عالم الأسرة، والمنزل، والعمل. فقد كانت تعتني بحديققتها النباتية، وابنتها الطفلة تلعب تحت شجرة قريبة، تمامًا مثل أي يوم آخر. بينما كانتا ترتديان ملابسهما لبدء العمل في غرفتهما الصغيرة المشتركة خلف الحانة، قالت سليمة لصوفي: كانت الشمس على وشك أن تتوسط كبد السماء، ولكنني كنت مضطرة للعمل ساعة أخرى قبل أن يصبح النهار حار جدًا. ما أصفى ذلك اليوم! وفيه، قدم طاوس رائع إلى الحديقة ساخرًا مني ومستعرضًا ريشه الجميل بتباهٍ! انحنيت قليلًا إلى الأسفل وناديته: إس، إس، فشعرت بظل يقع على ظهري. وعندما وقفت، كان هناك أربعة رجال إلى جانبي يبتسمون ابتسامات التلاميذ الأشرار. فقلت: نعم! فما كان من جندي طويل القامة إلا غرس عقب بندقيته في خدي، تمامًا بهذه البساطة. كانت الحركة سريعة جدًا، لدرجة أنني لم أكن أعرف حتى أنني سقطت على الأرض. من أين أتوا؟ لَمْ لَمْ أسمعهم؟ لا أدري!

قالت نوتاغ: في تلك اللحظة، كنت أستحضر كارثة الحادي عشر من سبتمبر، حيث كان ذلك اليوم صافيًا، جميلًا، مطلق الكمال. وكيف يمكن أن تتغير حياتنا فجأة بصورة كلية في لحظة. هذه التجربة المؤلمة، وجود يوم عادي مملوء بالكوارث، تتردد مرارًا وتكرارًا في المسرحية. قالت نوتاغ: لقد تحدثت كثير من النساء عن عدم توقع مثل تلك اللحظة المشؤومة، حيث ظهر الرجال فجأة وكانوا فوقهن. فقد كنَّ في الحقل أو في منازلهن، وبعضهم ركل الباب... وكانوا هناك.

أضافت: واحدة من الأشياء التي لا يفهمها الناس ولا يعرفونها هو أنّ هناك مدًّا وجزرًا للحرب. حيث يسير الناس حياتهم اليومية، وفجأة يتدفق الجنود إلى المدينة، فتندلع الفوضى، ثم يتراجعون، ويضطر الناس إلى لملمة قطع حياتهم المبعثرة، والتوجه إلى أعمالهم، غير عالمين متى ستصيبهم المصائب مرة أخرى.

قالت نوتاغ: لقد فكّرت طويلاً في السبب الذي دعا هؤلاء النسوة إلى رواية قصصهن المليئة بالفضائح والألم لشخص غريب. وأضافت: أعتقد أنه الشّعور بالتقدير. شخص ما كان على استعداد للجلوس والتحلي بالصبر والاستماع إلى قصصهن من البداية وحتى النهاية. إضافة إلى أنهن شعرن بأن عمال الإغاثة غير مهتمين في الاستماع إلى حكاياتهن الشخصية؛ فعمال الإغاثة يريدون معرفة الخطوط العريضة لمعانتهن فقط: ماذا حدث؟ هذا ما حدث. حسنًا، خذ حصتك من الحبوب، ثم الذهاب إلى مكان آخر؛ هذا ما كان يهمهم. لقد رُفض من قبل أسره في كثير من الأمكنة، ولم تكن تلك الأسر على استعداد لسماع قصصهن. وقالت كثير من النساء إن كثيرًا من أصدقائهن وعائلاتهن لم يكن متعاطفات معهن؛ لأن ذلك جرح للجميع، ولا يريدون أن تبقى تلك الجروح مفتوحة، متقيحة، ومليئة بالذكريات الأليمة. وكانوا يرغبون في تغطيتها أو التخلص منها، بل إنهم لا يودون معرفة أنها كانت موجودة.

تحمل شخصية صوفي جروحًا جسدية لا تلتئم. تجر جسمها، وتبرق على وجهها مسحة إخراج وألم، ومشية متعثرة من شخص يتألم

مع كل خطوة. صوفي جميلة، والرجال الذين يترددون على الحانة غالبا ما يخطبون ودّها، ولكن ماما نادي تحميها منهم. فصوفي ذكية، وتقوم بمتابعة حسابات ماما، وأحيانا تحتفظ بقليل من النقود لنفسها. صوفي أيضا مغنية مفعمة بالعواطف. والمسرحية مليئة بالموسيقا، والطبول تفرع بصوت مدوّ، والقيثارات تصدح بالألحان التي غالبا ما تكون مرحلة. تغني صوفي للزبائن أغنية عنيفة تبدأ بجنون وتفاؤل، وتنتهي في نداء استغاثة، لتتناسب مع غوغائيتهم؛ حيث يصرخ أحدهم: هل لديك كأسا أخرى من البيرة يا صديقي، فيسكرون ويبدون أغبياء ماجنين، ويقولون: تخلصوا من معاناة هذا اليوم الثقيلة. . . وارقصوا كما لو أن الحرب ستنتهي. الأغنية مليئة بالأمل واليأس في اللحظة نفسها.

كتبت نوتاغ كلمات الأغنية، وأرادت أن تؤدي الموسيقا دورا قويا في القصة. وقالت: إن أحد الأشياء التي كثيرا ما أسمعها، هو سؤال الناس: أيمن المزاج بين الجمال والقبح معاً؟ فأجيب: هذا هو مغزى ما أريده من المسرحية؛ واعتقدت أن التزاوج بين الموسيقا والأغاني هو الأكثر نجاحا في هذا الصدد. وكذلك هذا الاصطدام المعقد بين الشخصيات أيضا. حيث تبدو ماما نادي قلقة فقط عن نفسها، وتحاول جمع أكبر قدر من المال يمكن الحصول عليه من تلك الاضطرابات. ومع ذلك، تتصف بالروح المرحية والدعابة أحيانا، وبالنقد اللاذع أحيانا أخرى. ولكنها أيضا توفر لمحات من الحنان النادر، ولا سيما نحو صوفي. كتب أحد نقاد نيويورك تايمز، بن برانتلي: لقد وهبت نوتاغ

صوفي المتداعية المنهارة، وماما العظيمة، قوة تحول هذه القصة من خراب إلى احتفال واضح الرؤية من القدرة على التحمل.

على الرغم من أنها قضت وقتًا قصيرًا في قارتها الجميلة، فإن لين نوتاغ لا تتورع عن تصوير حياتهن ووصف أصواتهن وإعادة تصويرها مرة أخرى. وقالت: أنا لست إفريقية؛ بل إفريقية أمريكية؛ فعندما كنت أجلس مع النساء، شعرت بالتأكيد بمستوى من الأخوة، وفهمت في أنني كنت أحكي قصة عالمية. نعم، هذا هو بالتحديد خاص بالكونغوفي هذا اليوم وهذا العصر، ولكن أعتقد في أنه قد يحدث في أي لحظة وفي أي مكان.

في العودة إلى الموضوع، تعد مسرحية رويند انتصارًا غير قابل للنقاش. فالشخصيات تجد طريقها إلى خيالنا وقلوبنا، تمامًا كما قصدت المسرحية. قالت لين: كان من المهم حقًا لي أن يكون الجمهور متفاعلًا مع القصة. فأنا أعرف المسرح وأستمتع به وأحبه. ولكنني أكره أن يعظني أحد. فعندما أجلس في المسرح وأشعر، أن شخصًا ما يعظني، ويصف لي الدواء وما علي إلا ابتلاعه، أتوقف عن العمل والحركة. لقد دهش بعض الذين شاهدوا هذه المسرحية للنكتة والفرح اللذين يومضان وسط الكآبة والحرب والفضائح. لكل أولئك المتشككين في إمكان أن تعيش هذه العناصر، تملك نوتاغ الإجابة: هؤلاء الناس لم يزوروا إفريقية، ولم يقضوا أي وقت مع هؤلاء النسوة ليفهموا أن بالإمكان التعذيب بوحشية، ولكن ما يزال هناك وسيلة للشفاء. فقد كان من المهم جدًا لي أن أكون متفائلًا في ذلك وأقول الحقيقة.

المصور الفنان جويل مايروتز

توثيق آثار ما بعد الكوارث

«لا أودّ أن أرى هذا التاريخ يختفي».

منذ مطلع الثمانينيات من القرن المنصرم، وطوال خمسة عشر عاماً، كان يمتلك جويل مايروتز استوديو في الطابق الثاني عشر من مبنى على الشارع التاسع عشر غرب مانهاتن. وكانت النوافذ تواجه الجنوب، وتطل مباشرة على الشقق والمستودعات المحاذية، وكذلك ناطحات السحاب في طرف الجزيرة، التي كان يظللها برجاً مركز التجارة العالمي.

كان مايروتز يوثق المنظر بمئات من الصور في جميع أوقات اليوم؛ بآلة تصوير لها شاشة رؤية بعرض أربعة إنشات وارتفاع ثلاثة إنشات. وكثيراً ما كان يعود إلى الاستوديو حتى بعد أن انتقل منه عام 1996 لمواصلة تصوير مركز التجارة. وكانت إحدى الصور تذكر بحالة السماء عند الغسق، وعندما تبدأ أضواء المكاتب على طوابق البرجين بالسطوع أكثر مع اكتساء الغيوم بالسحب الزرق الدّكّاء.

في وقت متأخر من يوم صيفي اتسمت سماؤه بالصمت، زار مايروتز ذلك الاستوديو؛ كي يلتقط صورة أخرى للبرجين . قال في وقت

لاحق: لقد التقطت تلك الصورة التي كانت هادئة جداً، وغير مؤثرة، وأتذكر أنني كنت أفكر في نفسي بوضوح أنها ليست مثيرة للاهتمام جداً. وأضاف: لكنني سأعود في وقت آخر. فهي ستبقى دائماً هناك. كان ذلك في الخامس من سبتمبر 2001.

بعد أيام، كان البرجان التوأمين في حالة خراب يتصاعد منهما الدخان، فاقترب مايروترز من موقع الدمار يحمل كاميرته. ومثله مثل الجميع، كان فضولياً، يودّ رؤية ما حدث في الأسفل هناك. قال: مثل جميع المارة الآخرين، وقفت خارج دوائر السياج عند تقاطع شارعي غرينتش وتشامبرز، وكان كل ما يمكن رؤيته الدخان وقليلاً من الانقراض. رفعت آلة التصوير للإلقاء نظرة خاطفة، لمجرد معرفة أهنالك شيء يمكن رؤيته؟ وإذا بشرطي، أو بالأحرى شرطية، تهز كتفي وتقول: مهلاً، لا يسمح بالتقاط الصور. كانت تلك الضربة التي أيقظني بالطريقة التي قصدت بها، على ما أعتقد.

وعندما سألتها: لِمَ يُمنع التقاط الصور؟ أجابت: هذا مسرح جريمة، وفيه لا يسمح بالتقاط الصور. ثم عاودتها بالسؤال: ماذا ستفعلين لو كنت صحفياً؟ أجابت: أوه، ارجع إلى الخلف وابحث عن مكان أعضاء الصحافة هناك. ومرة أخرى سألتها: متى يستطيعون الدخول إلى المكان؟ ردّت: ربما لن يدخلوا... أبداً.

وعندما مشيت مبتعداً عن ذلك المكان، وكان لي هذا التصور، وربما بسبب تلك الضربة، شعرت بالمهانة بطريقة ما. ففكرت: لو لم تُلَقط أيّ صور، فلن يكون هناك أيّ توثيق لما حدث. إننا في حاجة إلى

مثل هذا التوثيق. وفكرت: سأوثق هذا الحدث. سأجد طريقة للدخول إلى هناك؛ لأنني لا أريد أن أرى هذا التاريخ يختفي.

يعد جويل مايروترز واحدًا من المصورين البارزين في جيله، حيث يتسم بعين غير عادية للون والضوء. إضافة إلى أنه عنيد جدًا، وهي السمة التي خدمته في الأيام التي أعقبت 11/9. مباشرة بعد لقائه مع الشرطة، بدأ مايروترز بالاتصال بكل معارفه في مدينة نيويورك؛ من أجل اختراق طوق الأمن المحيط بالموقع. قال: حصلت على الإذن من خلال التوصل إلى مدير متحف مدينة نيويورك ليكتب لي رسالة مفادها أنني أوثق الحادث. ثم حصلت على صديق هو الآن مفوض الحقائق في نيويورك، ليعطيني أمرًا بالمرور، ما جعلني قادرًا على الذهاب إلى المنطقة بصفتي عاملًا زائرًا. كنت آمل أن تجعل تلك الرسالة الناس يستوعبون أنني أوثق ذلك الحدث التاريخي، ولكن في الواقع، لم يقرأ معظم الناس هناك الرسالة، أو أنهم لم يشاؤوا قراءتها. لذلك أوقفت مرارًا وتكرارًا، لكنني أصررت على المضي قدمًا.

يعد مايروترز أيضًا مؤرخ التصوير الفوتوغرافي، وهذا ما ساعده على معرفة كيفية التعامل مع مهمة رهيبة لتوثيق آثار انهيار مركز التجارة العالمي. قال: لقد كنت مستعدًا لذلك منذ أكثر من اثني عشر عامًا، حيث أعددت كتاب تاريخ أطلقت عليه اسم المارة: تاريخ تصوير الشارع الفوتوغرافي، وهذا ما سمح لي أن أكون في كل المحفوظات في أنحاء العالم. لذا، بدأت دراسة ما يبدو عليه المحفوظات (الأرشيف)؛ من حيث العمق، والمعنى، والضرورة، والاكتمال، والوصف. وقلت

لنفسي: أعرف كيفية إعداد الأرشيف؛ لأنني اطلعت على المحفوظات التاريخية الكبيرة ومحفوظات الحرب الأهلية، والأمن الزراعي في مرحلة إدارة الكساد، ومحفوظات مارفيل في باريس. لقد فهمت شيئاً جعلني أستثمر حواسي جيداً؛ لأكون الشخص المناسب.

لقد استطاع مايروترز الوصول إلى الموقع في اليوم الثالث والعشرين من سبتمبر، وقضى معظم وقته هناك. فقد كان يقضي هناك ما لا يقل عن خمسة أيام في الأسبوع، ويقضي أربع ساعات في اليوم حداً أدنى، وقد يصل الوقت الذي كان يقضيه هناك إلى عشر ساعات. وأحياناً كان من الصعب عليه مغادرة المكان. فالأشياء التي يراها تذكره بالأفكار التي ينبغي أن تكون في السجل التاريخي؛ مثل نوعية الحياة في المنطقة. ويجب توثيق كثير من الناس الذين أتوا للعمل هناك، وقدموا أنواع الخدمات المتوافرة لديهم جميعها. يجب القيام بذلك؛ كي يتمكن مؤرخ المستقبل، أو حتى مجرد شخص غريب، من الاطلاع على هذا التوثيق في عام 2050، ويعود بالذاكرة خمسين عاماً إلى الوراء؛ ليتمكن من رؤية الملابس التي ارتداها الناس، ونوعية الضوء في المدينة، ومناظر الشاحنات والمعدات.

على مدى الأشهر الستة اللاحقة، التقط مايروترز أكثر من ثمانية آلاف صورة فوتوغرافية. وكان من بين تلك الصور كثير من الصور الإبداعية لأعمدة أنقاض المخازن القليلة المتبقية من البرج الجنوبي، التي وقفت تحوم فوق كومة من القضبان المعدنية الملتوية التي ينبعث منها أعمدة الدخان، وخراطيم المياه ترش النيران المشتعلة. وكانت

إحدى الصور تبين صورة كومة برونزية لتمثال العالم الذي وضع في مكانه تخليدًا لذكرى تفجير البرج الشمالي عام 1993، تتوسط الساحة العامة المليئة بالركام والحطام. وكما تبين صورة بانوراميه أخرى الدمار في الليل، حيث الأنقاض يحيط بها الدخان والضباب.

كما كانت بعض الصور تبين ضخامة الكارثة، حيث امتلأ الموقع بالآلات الضخمة، التي كانت تبدو صغيرة من خلال منظار عين النسر الموضوع هناك، التي كانت تعمل على التخلص من أكوام المعادن التي كانت تبدو وكأن لا نهاية لها. في حين تبين صور أخرى فراغ الشوارع الرهيب قرب موقع الانفجار، حيث كانت طبقة كثيفة من الغبار الأبيض تغطي كل شيء، من الملابس في المحال التجارية القريبة، ولعب السيارات على أرضية شقة قريبة.

ما الدور الذي كان على الفنان مايروترز، بصفته مصورًا صحفيًا، القيام به من أجل توثيق هذا الحدث غير العادي؟ قال مايروترز: هذه الأحداث توجد التوترات وتشير القضايا، والتصوير الفوتوغرافي في نظري قضية جمالية. وأضاف: هل تأتي إلى مكان مثل هذا، وتحمل معك تصور جمالي مسبق، أم تدع المكان يقول كيف ينبغي أن يوصف المحتوى؟ لذا، وجدت نفسي أتجنب أيًا من مظاهر الأنا التي قد تكون لدى الفرد عندما يلتقط الصور، وكنت أترك الأمر للمكان يسمح لي كيفية محاولة التقاط صور مثيرة للاهتمام، وتصف الحدث بصدق، ولكنها أيضًا تبقي العين على تلك الأمكنة التاريخية ذات الأهمية الأقل. فإذا فكرت للحظة واحدة في أي الصورة التاريخية قد رأيتها، ولنقل من

عام 1900، فستبرز صورة الشارع الثالث والعشرين، والجادة الخامسة، وصور السيارات، وعربة القطار الكهربائي (الترامواي)، والعربات التي تجرها الخيول، وأعمدة الإنارة الغريبة. وستلاحظ أن أنابيب مياه الإطفائية مختلفة. ويرتدي رجال الشرطة الأحزمة الرفيعة، والتنانير فوقها؛ وكما تبدو لافتات مختلفة. تعد كل تلك الأشياء خلفية، وحتى في مركز التجارة العالمي، فالخلفية هي الأشياء التي تبين محتوى المكان. لذا، وجب علي، بطريقة ما مؤرخًا وفنانًا، محاولة تعميق مجال ملاحظتي واهتمامي، وهو ما يعني في بعض الأحيان التخلي عن صورة درامية كبيرة عن قرب؛ من أجل السماح للخلفية الإفصاح عن نفسها ومكان وجودها، إضافة إلى الجزء الأمامي من الصورة. لقد وجدت نفسي منفتحًا، إلى إعادة اختراع وسيلة لأبحث عن نفسي. وربما كانت هذه التجربة خبرة تعلم عميقة. أجل؛ كنت أطور جماليًا مرة أخرى.

في كثير من الصور الفوتوغرافية، كان مايروترز يولى اهتمامًا وثيقًا نحو الأشخاص الذين يعملون هناك، حيث كان يلتقط صورهم وهم يرفعون بالرافعات الأعمدة التي سقطت من جراء الحدث، وصور أجهزة الحفر الضخمة التي ترفع البقايا المعدنية، وصور المطرقة الآلية الثقيلة التي تقف بالقرب من الجرافة، حيث تحفر الأرض بعناية للنظر من خلال الحفر العملاقة، حيث احتمال وجود بشر ما زال قائمًا. وتظهر صورة معتمة الموقع مع الشفق، وبوجود ظلال الناس فقط في المقدمة. قال: كانت الصورة بعد الغسق مباشرة، تغير ضوء الشمس من اللون الوردي إلى اللون الأرجواني، وكنت أقف مع حفنة

من رجال فريق الانفجار، وكانوا حراسي الدائمين؛ ومن دونهم لم يكن باستطاعتي فعل أي شيء على نحو مستمر. كنا نقف على تلة صغيرة أقاموها وسط كومة من الركام، حيث كان عليهم شق طريقهم للوصول إلى الداخل. وكنا نسمع من القاع صوتًا حزينًا ينتج من الضرب على الصنابير والأبواق. وكان في الأسفل رجل يربط العلم الأمريكي بحقيبة له، وكان يعزف لحن رثاء الأموات. وكانت الدموع تنهمر من عيوننا جميعًا، وأبداننا مقشعة. كان ذلك منظرًا، لو شاهدناه في المسرح أو السينما، ويدور حول جسم هائل معلق في الفضاء مثل الكولوسيوم، فسنبكي وسيبكي جميع من في المسرح أو دار السينما.

كان العمل سريعًا، وكانت التغيرات هائلة. وكان من المتوقع أن يستغرق التنظيف عامًا كاملاً، وبدلاً من ذلك فقد نُظف الموقع في تسعة أشهر تقريبًا. قال مايروترز: كانت تلك العملية تتغير كلما تغير الموقع. في البداية، وددت لو كان معي خمسة مصورين آخرين؛ لأنني اعتقدت أن العمل المطلوب يحتاج إلى فرقة عمل من المصورين للقيام بذلك. كان هناك كثير من الأشياء التي استُبعدت بسرعة. ولكن المدينة لم تكن لتسمح لي في الدخول، لذا، كان توقع السماح بدخول خمسة آخرين يفوق التوقعات جميعها. لذلك، وجدت نفسي أسابق العمل؛ للوصول إلى الأشياء قبل إبعادها، مثل قطع الأشجار، وتنظيف المقابر خلف كنيسة القديس بولس، حيث كان يذهب جورج واشنطن للتعبد والصلاة، التي كانت تقع عبر الشارع في مواجهة موقع مركز التجارة العالمي، والتخلص من الأنقاض في المكاتب والشوارع الجانبية. كنت أحاول

أن أسجل كل شيء؛ حيث وجدت نفسي أسبق الزمن من نقطة إلى أخرى، وكانت الكومة نفسها مشهدًا رائعًا، وكنت أقوم بجولتي حولها كل يوم، وربما مرتين في اليوم، في جميع أنحاء الكومة، وعبرها حيث أمكنني ذلك. ولكن، وببطء ليس بالشديد، أزالوا أطنانًا من الركام، وأصبحت الكومة الآن حفرة، حفرة عميقة. لذا، بدا المنظر مختلفًا، وتغير ما يمكن رؤيته. لم يعد المنظر مثيرًا، ولكن كان الأهم هو طريقة الحفر حتى وصلوا إلى القواعد، والأنابيب، ومواقف السيارات. فالمكان الآن مختلف وغامض، وقد وصلوا إلى النقطة حيث حوض الاستحمام، وهو الأساس الذي بني عليه برج منظمة التجارة العالمية، الذي كان يحجز مياه نهر هدسون، حيث كشف عن النقطة التي كانوا يحاولون الوصول إليها شهورًا عدة. حيث كانت الأنابيب الطويلة، وذلك الجدار يقفان حائلًا ضد تسرب المياه من النهر. فهي كمحاكم المايا الهائلة، والأهرام تقف شاهدًا على الزمن. وكأن في ثناياها شيئًا شعائريًا عميقًا عن هذا الموضوع.

لقد تغير ما يروتز تغيرًا عميقًا من تجربة تصوير هذا المكان، يومًا بعد يوم. قال: كنت أولًا، أشعر مرة أخرى في مثل عمري الآن، وكنت في أوائل الستينيات، بالحاجة إلى أن كون أكثر فائدة بصفتي فنانيًا. لقد كانت هناك مدة، عندما كنت أصغر سنًا، كنت فيها قلقًا اجتماعيًا وملتزمًا أكثر بفعل الأشياء عن حرب فيتنام وعن حياتنا. وعند منتصف العمر، كنت أتساءل عن مدى ارتباطي بالتصوير الفوتوغرافي، وكنت أسأل: لمَ تبدو الصور بهذه الطريقة، وكيف تعمل،

وكيف توصف الأشياء؟ إنه نوع من الفن من أجل الفن نفسه. وعلى مدى السنوات العشر الماضية، شعرت في الحاجة إلى فعل شيء أكثر نفعًا ووعيًا اجتماعيًا. لذلك، كنت أشعر عندما أقف وأقول إنني سأفعل ذلك دون تمويل، ولم أكن قد حصلت على أي تمويل حتى الآن، ولا المتحف كذلك، كنت أشعر كمن هو متعلق بنسمة بسيطة من الأمل، ولكن لا يمكنني الانتظار حتى تتحقق المقترحات وتكون مكتوبة، فقد كنت في حاجة إلى القيام بذلك مهما كان الثمن.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كنت أشعر بأنني مسيس. حيث كانت هناك روحية نوعية لتلك المنطقة وهذا لا يمكن إنكاره. فأنت تدخل من خلال الأقفال، والبوابات جميعها حائلًا، وتصل في النهاية إلى الكومة نفسها، على الأقل في البداية، وتدرّك أن هناك ألفًا أو أكثر من الأشخاص الذين دفنوا تحت تلك البقايا وما زالت جثثهم هناك. إنه مكان رهيب يحركك بعمق. وكل شيء يقوم به العمال ومشغلو الروافع، والحفارون، ورجال الشرطة، ورجال الإطفاء، يتم بلطف وعن طيبة قلب واضحة؛ حيث إنها الرّابط الذي يجمع هؤلاء جميعهم. وهناك أيضًا نوع من الصبغة الدينية التي ليست محددة بأي دين معين، ولكن عن طريق الشعور الروحاني فقط. فأشعر بليوننة ونعومة بطريقة ما، وأكثر احترامًا للجميع.

بعد ظهور واحدة من الصور التي التقطتها في مجلة نيو يوركر في أكتوبر من عام 2001، اتصل ممثل من وزارة الخارجية الأمريكية بمايروتز، وكان مهتمًا في إنشاء معرض لصوره عن المكان. قالوا بالضبط: نود إرسال معرض لصور المكان إلى أصدقائنا وأعدائنا

جميعهم في أنحاء العالم. فقد أرادوا إرسال تلك الصور إلى البلدان الإسلامية في كل مكان؛ حتى يتمكنوا من التحقق من حدوث العمل الإرهابي حقًا. وأن هذه صور ذلك الهجوم الإرهابي، وأنه لم يكن من أفلام هوليوود أو عملاً ملفقًا. وأتينا نعمل على شفاء أنفسنا، ونحن في طريقنا نحو استعادة انتعاش الأعمال التجارية، والخلاص على كثير من المستويات. وبعد ستة أشهر من الكارثة، افتتحت وزارة الخارجية المعارض في أكثر من عشرين دولة.

نشر مايروترز كثيرًا من هذه الصور عام 2006 في كتاب بعنوان ما بعد الكارثة، أفرمات، ويمكن رؤية عدد منها على موقعه على شبكة الاتصالات العالمية (الانترنت).

إنّ صور مايروترز ولوحاته قوية غريزيًا، حيث مضت سنوات عدة قبل أن أصبحت قادرًا على النظر إليها دون البكاء. إنها تعيد لي، وأظن لكلّ من أمضى بعض الوقت قرب الموقع في الشهور التي تلت الهجمات ذكرى الخسارة الفظيعة التي شعرت بها، والرائحة النفاذة التي تغلغت في ملابسي وشعري بعد يوم عمل في المكتب، والصورة الموجعة للخراب، والعمل المحموم، وأخيرًا، الفراغ الذي كان يلّمّ بي في كلّ مرة كنت أمر بموقع الكارثة وأنا على الطريق إلى محطة المذياع. كانت بعض الصور جميلة ومدهشة على نحو غير متوقع، حيث أظهرت الضوء فضلًا على الحطام. في محادثته مع مايروترز، سأل كورت قائلاً: بعض هذه الصور الجميلة مدهشة جدًا، فهل تجد مشكلة في تحديد الموضوع؟ ولإظهار شيء قبيح جدًا في مثل هذه الطريقة الرائعة؟

أجاب مايروتز: كان العمل قبيحًا، قويًا، ومأساويًا، ومرّوعًا. ولكنه كان أيضًا، كما هي الحال في الطبيعة، حدثًا هائلًا، تحولت الأشياء بعد وقوعه إلى هذه المخلفات. ومثل كثير من الأطلال الأخرى، عندما تذهب إلى أطلال الكولوسيوم أو أطلال كاتدرائية في مكان ما، فإنها تأخذ معنى جديدًا عند مشاهدتها. بعد الظهر كنت هناك، وكان الضوء متشعًا باللون الوردي، والضباب يعبر في الهواء، وكنت واقفًا على الأنقاض، فوجدت نفسي أعترف بكل من الجمال الكامن في الطبيعة وحقيقة أن الطبيعة، كما الوقت، كفيل بمحو هذا الجرح. ستعالج نفسها، ولا يمكن وقف الزمن الذي يحول الحدث؛ وابتعد الحدث أبعد وأبعد من كل يوم، ويعمل الضوء والمواسم على تغييره بصورة ما. أنا لست حاليًا عاطفيًا؛ ولكنني واقعي. في الحقيقة، هناك مبنى وولورث، خلف حجاب من دخان الموقع، لكنه الآن مثل الستارة عبر المسرح وقد تحول إلى اللون الوردي! وفي الأسفل هناك خراطيم الرش، وأضيئت أضواء المساء، وقد تحول لون الماء إلى لون الحامض الأخضر بسبب مصابيح الصوديوم المضاءة. عندها قلت: يا إلهي، من الذي يمكنه أن يحلم بهذا الأمر؟ ولكن الحقيقة أنني هناك، ويبدو أن لا بد من التقاط صورة.

في الأسبوع اللاحق لهجوم سبتمبر، سأل كورت من خلال برنامج ستوديو 360 الشاعرة ماري بونسوت: ما الذي يمكن للفنانين القيام به عندما يواجههم مثل هذا الدمار. فأجابت على الفور: أعتقد أنها لحظة حرجة للفنانين، وأولئك الذين يحبون الفنون، وأولئك الذين يصنعونها.

وأعتقد أنك تطرح على نحو خاص من الناس الذين يصنعون الفن سؤالاً مؤثراً جداً مفاده، إذا كنت تعتقد أنّ الفن لا يستحق العمل من خلاله في مثل هذا الوقت، فلربما هو لا يستحق القيام به في أيّ وقت آخر. وإذا كنت تعتقد أنّ الفن هو في الواقع جزء مما أسميه عمل العالم، عندها تكون مخلصاً له، وتنظر إليه بقوة الآن، بصورة حقّة.

SPARK

الفصل التاسع

الانطلاق إلى العمل

لقد عملت في صيف سنتي الأولى في الكلية على الحفر في المواقع الأثرية. ولكنني تقريباً لم أصل إلى الموقع الحقيقي؛ فبينما كان الركاب يصعدون على متن الطائرة، بحثت أنا ووالدي على نحو محموم عن صندوق بريد في مطار JFK ؛ كي أتمكن من إرسال ورقة بحث منتصف الفصل الماضي، التي كنت قد انتهيت من كتابتها وأنا في السيارة في الطريق إلى المطار. كانت الورقة متأخرة عن موعتها مدة ثلاثة أسابيع، وكان لا بدّ من إرسالها ذلك اليوم أو أفضل في اجتياز متطلب تلك السنة.

خلال أيام المدارس الثانوية والكليات، كانت مماطلاً سيئاً. كانت توقعات الناس لي توقعات عالية، ولكنني كنت أشك في أن أحقق ما كانوا يعتقدون أنني كنت قادراً على تحقيقه، وقد وفرت المماثلة والتسويق لي ذريعة ممتازة للعيش دون الوصول إلى مستوى معايير توقعاتهم. قلت لنفسني: أوه، لقد بدأت بإعداد هذه الورقة البحثية المؤلفة من عشرين

صفحة الليلة الماضية عند الساعة الحادية عشرة، واستمرت في الكتابة طوال الليل. لذلك، إن لم تكن على ما يرام، فسأقول حسنًا، لديك ما يكفي من الوقت.

خلال سنتي الثالثة في الكلية، اكتشفت اثنين من الأسلحة السرية ضد المماثلة والتسويق بالضبط في الأمكنة التي كنت أتجنب باستمرار القيام بالعمل المدرسي من خلالها: مشغل البلاط (السيراميك) ومحطة المذياع. فقد قضيت معظم وقتي ألعب مع الطين في أثناء السنتين الأخيرتين من المدرسة، حيث كنت أعد لمعرض التخرج ومبتهجًا بصورة رائعة، ومستريحًا بطريقة مبهذه من كتابة أوراق البحث والتقدم للامتحانات. كما تعلمت أيضًا درسًا أساسيًا؛ إذا صنعتُ فتجانًا أو إناء لم أكن أحبه تمامًا، أو لم يُشكَّل بطريقة مناسبة، فكل ما علي القيام به هو سحقه وإعادة كرة من الطين والبدء من جديد. لقد أحببت صناعة الأشياء، وتدميرها، مع علمي أنني سأكون مضطرًا للمحاولة مرة أخرى من جديد.

كان هذا العمل الوحي لي. لقد فكرت دائمًا في أن أول شيء قمت به، أو صنعته، أو قلته، أو كتبته كان يجب أن يكون مثاليًا، ربما لأنني لم أترك لنفسي مطلقًا الوقت الكافي للتفكير في أمر آخر.

بدأت أدرك أنه يمكنني اتباع النهج نفسه الذي اتبعته في عملي مع الفخار مع أعمال أخرى، بل ربما تنقيح الورقة البحثية قبل تسليمها.

ساعدتني تجربتي مع الطين في التخلص من رغبتني في صنع

أشياء مثالية، ولكنها لم تعالجني ولم تشفني تمامًا من المماثلة والتسويق. لقد كنت في حاجة إلى مهمة لا أستطيع تأجيلها، وقد وجدت لها في محطة الإذاعة.

لقد عملت في محطة إذاعة الكلية، وعملت بنظام الورديات الأسبوعية بوصفي مسؤولاً عن تنسيق الموسيقى. في وقت متأخر من إحدى ليالي السنة النهائية في الكلية، وبينما كنت أنسق الحاناً من العصور الوسطى، ومقطوعات موسيقية قصيرة من القرن العشرين لآلة التشيلو، وأغنيات مديح الشهداء طوال الوقت، اتصل بي أحد الأصدقاء من خلال الهاتف في الاستوديو. وقال: كنت أستمع إلى المذياع، فسمعت صوت تلك المرأة الجميل تقول: لو كنت مكانه لتعين علي فعل ذلك من أجل لقمة العيش.

وبعد وقت قصير لمحت إعلاناً في مجلة مكتبة الموارد المهنية عن الحاجة إلى وظيفة مساعد إنتاج في محطة إذاعة WNYC. بعد يومين من التخرج، بدأت العمل في WNYC لتقديم برنامج عن الفن والثقافة في نيويورك. لقد أحببت انخراطي في الحياة الثقافية للمدينة، وإجراء المقابلات مع الفنانين، والموسيقيين، والكتاب عن أعمالهم. عملت هذه الوظيفة على تخلصي من عادة التسويق، وبسرعة. ففي بث البرامج الإذاعية لا يمكنك أن تطلب إلى مستمعك الانتظار.

كان ذلك العصر، عصر الأشرطة الصوتية، وكان أول الأشياء التي تعلمتها في صياغة القصص والبرامج الإذاعية هي كيفية الالتزام بالوقت، وكيفية إنهاء قطعة من الموسيقى عند الدقيقة التاسعة

والخمسين تمامًا من بداية البرنامج، أو الحصول على تأثير صوتي خاص لإدخاله في اللحن في تمام اللحظة الصحيحة عن طريق معرفة إلى كم ثانية أحتاج قبل أن تسمعه بوضوح. ومن هنا، تعلمت كيفية

الالتزام بالوقت في عملي، وكيفية تنظيم كل جهد، لدرجة أنني كنت مستعدًا لأكون على الهواء مباشرة عند مرور عقارب الساعة بالعلامة المحددة.

اخترت العمل في الإذاعة؛ لأنني أحب التحدث إلى الناس المبدعين عن عملهم، وحب الانفتاح على العالم للمستمعين من خلال المحادثة والصوت والموسيقا. ولكنني اكتشفت الآن أن الإذاعة تتطلب أيضًا أن أغير الطريقة التي أعمل بها، وأعطتني إطارًا لمعرفة كيفية القيام بذلك. لقد كنت محظوظًا للعثور على حقل عمل لا يسمح لي أن أسأل تمديد المهلة حتى لبضعة أيام أخرى.

في برنامج ستوديو 360، وصف كثير من الفنانين لنا العناصر الرئيسية التي يحتاجون إليها من أجل العمل، ومن بينهم يو-يوما، الذي يصف العثور على شيء جديد أمرًا مألوفًا. وكشفت إيزابيل الليندي سر بداية كتابة كتابها. وتحدث توني كوشنر عن المصارعة مع كتابة المسرحية حتى ينتهي من العمل عليها. وبدلاً من إعطاء نصائح، يقدم هؤلاء الفنانون نظرة ثاقبة عن كيفية حصولهم على العمل، وكيف يتعاملون مع لحظات لا مفر منها عندما لا يسير العمل بصورة صحيحة، وكيف نعرف متى اكتمل عملهم. وتبقى قصصهم في ذاكرتنا، بغض النظر عن العاطفة الإبداعية التي نختار متابعتها.

عازف التشيلو يو-يو ما

الإحماء

«لقد كونت صداقات مع الآلات الموسيقية».

كانت والدتي كثيرًا ما تذكرني أنّ بدء مشروع جديد لا يبدأ عند الجلوس على مكتبك للكتابة، أو الوقوف أمام قماش الرسم مع وعاء مليء بالطلاء، أو معرفة لحن جديد على البيانو. لمعظم الأعمال الإبداعية، كانت هناك مدة تحب أن تطلق عليها اسم خدش الأرض، حيث يجب علينا إيجاد البيئة التي تمكننا من البدء. تمامًا مثل مشي الجراء جولة بعد أخرى حول البقعة التي اختارتها للاستلقاء على الأرض. أو معرفة الخيول الأصيلة، عند بوابة السباق قبل أن يبدأ السباق.

عند الموسيقيين، يحدث هذا يوميًا عندما يجلسون لممارسة العزف. تحدث كورت مع يو-يو ما عن روتينه، وما إذا كان يستعد لتنفيذ كونشيرتو كلاسيكية مع واحدة من أعظم الفرق الموسيقية الكبرى في العالم، أو يستعد لتسجيل مجموعات موسيقية من الصين إلى إيران وأوزبكستان مع موسيقيين تقع بلدانهم على طول طريق الحرير. قال يو-يو ما: أينما أكون، فإنني أبدأ كل يوم بإعادة تعريف نفسي لآلة التشيلو الجميلة خاصتي، المصنوعة في البندقية عام 1733، والتي أطلق عليها لقب البتونية.

قال إنه يبدأ من خلال عزف ألحان بطيئة طويلة، وإنه قام بعزف واحدة منها لنا. وأضاف: لقد كونت صداقات مع الآلات الموسيقية. وأحاول ألا أثقل عليها كثيرًا. فالعزف عليها بهذه الطريقة هو حقًا مثل إحماء السيارة، أو إحماء جسمك. فأنت تستعد، ولكنك لا تبدأ بالركض السريع. فأنت لا تصل بسرعتك إلى ستين كيلومترًا في الساعة خلال ثلاث ثوانٍ. والسبب المضحك لذلك هو أن الأداة مصنوعة من الخشب، والرطوبة تختلف من يوم إلى آخر. وكذلك تكون درجات الحرارة مختلفة كل يوم. والخشب، كما هي الحال مع أجسامنا، يختلف قليلًا من يوم إلى آخر.

فمن خلال البدء ببطء، أقيس كيف يشعر التشيلو في صباح ذلك اليوم، وكيف يعمل أيضًا، ما يساعد على إعادة علاقتي مع البتونية. وقبل أن أتناول ما أحتاج إليه للتدرب عليه في ذلك اليوم، أعزف مقطوعات موسيقية على التشيلو من تأليف باخ، وهو الأمر الذي بدأت تعلمه منذ بداية تعلمي العزف. إضافة إلى أنها موسيقا كُتبت لآلة التشيلو وحدها. وتعدّ تلك الموسيقى تأملية إلى حدّ ما. فأفكر بتدفق الماء، وضوء بعد الظهر يعزف على الأوراق. لذا، ترى ما هو مألوف ولكنه مختلف كل يوم.

بدا كورت متشككًا بعض الشيء، وتساءل يو-يو ما: هل كانت القطعة الموسيقية التي يعزفها مئات ومئات المرات تكشف حقًا شيئًا في كل مرة كان يعزفها؟ أجاب: وما هو أكثر دهشة، أنك تجتمع بصديق عظيم كل يوم، فهل تقوم بالنظر إليه وتقول، حسنًا، أنا أشعر بالملل منك اليوم.

كان عمر يو-يوما أربع سنوات عندما بدأ يعزف ألحان باخ على آلة التشيلو. وقال: عندما كنت في سن المراهقة، نظرت إلى النتيجة، فوجدتها قد عزفت بتقنية أو طريقة مختلفة لإدارة القوس في العزف على الآلة الموسيقية الوترية، لذلك حاولت العزف بتلك الطريقة. وبعد مدة من الوقت طلب إلي رئيس معهد شفايتزر أن أتحدث عن باخ. وفجأة، أصبحت حاجتي إلى التعبير عن الموسيقى التي كنت أعرفها منذ مدة طويلة طريقة أخرى للتفكير في ذلك. باخ، كما وصفه شفايتزر في إحدى المرات، كان ملحنًا تصويريًا. ثم فكرت هنيهة وقلت: حسنًا، ماذا يعني ذلك؟ لقد عزف باخ طائفة لا حصر لها من الألحان. وبدلاً من قول الشيء نفسه، كنت في حاجة إلى منتج جديد، شيء جديد في كل مرة. وبذلك يوضح يو-يوما قوة علاقته مع كل من آله وموسيقاه؛ ومنها، وفي أثناء الإحماء، يستمد كثافة أدائه وعمقه الذي يشتهر به.

SPARK

الروائية إيزابيل الليندي

إبداع الطقوس

«حياتي معقدة، ولو لم يتوافر لدي الوقت للبدء، لما بدأت بتأتًا».

في نظر بعض الفنانين، غالبًا ما يعد العمل، وما قبل العمل الفعلي، والبحث عن العمل، أو محاولة العثور على مكان هادئ تستطيع من خلاله الإبداع دون إعاقة أو مقاطعة. وبمجرد أن يتحقق ذلك، تكون الخطوة اللاحقة هي الشروع في العمل. وهذا يمكن أن يكون جزءًا مشحونًا من هذه العملية، وهو جزء يستدعي وجود الطقوس للمساعدة في تنظيم تجربة بدء شيء جديد.

كان للكاتبة إيزابيل الليندي طقوس واضحة جدًا. فعندما زارتنا في برنامج ستوديو 360 للحديث عن روايتها أنيس أوف ماي سول، قالت إنها في كل عام، في الثامن من يناير، تجلس في مكتبها للبدء في كتابة كتاب جديد. وأضافت: أنا لم أفرغ من الكتاب الذي بدأت به هذا العام، ومع ذلك سأبدأ كتابة كتاب آخر؛ لأنني إذا لم أبدأ الكتابة في الثامن من يناير، فربما لن اكتبه أبدًا. أريد بدء شيء ثم إنهاء ما بدأت به، ثم العودة إلى الكتاب الذي سأبدأ به العام المقبل. ولكنني ما

زلت متشككًا في موضوع الكتاب. هل يمكنك تخيل أهمية السابع من يناير في حياتي؟

في السابع من يناير من كل عام، تنظم الليندي طاولة مكتبها في حجرة الدراسة بجانب حوض السباحة في منزلها الجميل في شمال كاليفورنيا، وتتخلص من جميع المواد التي تتعلق بكتبها القديمة، تاركة خلفها البحوث التي أجرتها لروايتها الجديدة أو بعض المذكرات، وتقوم بذلك كله على الرغم من أنها في بعض الأحيان لا تعرف ما الذي ستكتب عنه بعد. وقالت: في صباح الثامن من يناير، أضيء شمعة وأجلس للتأمل قبل الجلوس إلى جهاز حاسوبي لأبدأ الكتابة. وأضافت: أنا أقوم بالمماثلة والتسويق فقط. تنتظر الليندي الجملة الأولى التي تخطر في ذهنها، وتحاول عدم التفكير في الأمر. وتقول: أفضل الكتابة تأتي غريزيًا، وكلما تعاملت معها، أصبحت أقل جودة. إضافة إلى أن الجملة الأولى هي التي تعطيني مفهوم المحتوى الذي سأقوم بالكتابة عنه.

أمضت الليندي أربع سنوات في البحث عن حياة إينيس سواريز، وعندما بدأت الكتابة في الثامن من يناير، قالت: جلست، وشغلت جهاز الحاسوب، فجاءني صوت من إينيس على الفور. لم أكن في حاجة إلى التفكير في كيف كنت سأروي القصة. وقد كانت بصيغة المتكلم. يبدأ الكتاب عندما كانت إينيس فعلاً أكبر من سبعين سنة من العمر، وتتوقع أنها ستموت قريباً. تتذكر: إنه صوت قوي غير متوقع لمرأة إسبانية من القرن السادس عشر، وقد سمع عنها عدد قليل من الناس؛ لأن الذكور

هم من يكتبون التاريخ، فهم الذين يكسبون المعمارك . وجميع الناس الذين يهزموا، وبخاصة النساء، يُستبعدون. كانت إينيس سواريز المرأة الإسبانية الوحيدة التي رافقت مئة وعشرة من الجنود الإسبان لغزو تشيلي. وكان عليهم عبور الصحراء الأكثر جفافاً في العالم، والتعامل مع أخطار لا حصر لها كانت تواجههم. لقد وثقت حياة هؤلاء الرجال توثيقاً جيداً، ولكن ما قيل عنها فنزر يسير، على الرغم من أن هذا النزر اليسير الذي يوجد بين السطور مدهش. وكانت هذه المرأة قتيقن؛ أي خبيرة في اكتشاف الماء والمعادن تحت الأرض، حيث كان باستطاعتها معرف إمكانية وجود الماء في الصحراء وإنقاذ حياة الجنود. فقد أنقذت مدينة سانتياغو من أول هجوم كبير شنه الهنود عليها. وعاشت حتى بلغت من العمر ثلاثاً وسبعين سنة، وقد كانت تلك حياة طويلة جداً. وبقيت في تشيلي، وأصبحت ثاني أغنى شخص في البلاد.

قالت الليندي: كان من الصعب تصور كيف كان العالم الذي عرفته إينيس سواريز قبل خمسمئة سنة. وقالت: حيث لم يوجد أي من السلع الحديثة التي نعرفها الآن. وكان كل شيء نادر الوجود؛ وكان هناك كثير من المعاناة، وكان الناس شجعاناً جداً، ويعيشون حياة قصيرة. لم تكن الحرب كالحرب التي نعرفها اليوم، إذ بوجود التقنية يقتتل الأفراد، ويقتلون في الحرب أعداداً من المدنيين أكثر من أعداد الجنود. أما حروب تلك الأيام فكانت في ذلك الوقت وجهاً لوجه. وكانت الوفاة، والجراح، والمواجهة وحشية وقاسية.

بدأت الليندي حياتها المهنية صحفية في تشيلي، وفي عام 1973 فرت من البلاد بعد الانقلاب الذي أطاح بحكومة عمها، سلفادور الليندي. عاشت الليندي ثلاثة عشر عامًا في المنفى في فنزويلا، وبدأ التزامها ببدء كل عمل جديد في الثامن من يناير من هناك، في عام 1981، عندما اختارت ذلك اليوم لكتابة رسالة إلى جدها. كان جدها لا يزال يعيش في تشيلي، ويبلغ من العمر مئة عام، ويعاني مرضًا شديدًا. هدفت الليندي من تلك الرسالة أن تكون رسالة وداع لرجل كان له تأثير كبير في حياتها وخيالها.

توفي أوغستين للونا بعد ذلك بمدة قصيرة، ووجدت الليندي أنها تستطيع التوقف عن كتابة الرسالة. وكما أشارت مذكرات باولا التي كتبت عام 1995: هناك أصوات أخرى تتحدث من خلالي، وأنا أكتب ما أسمع بنشوة وإحساس من يفك كرة من خيطان الغزل، مدفوعة بالإلحاح نفسه الذي أشعر به وأنا أكتب الآن. مع نهاية السنة، وصل عدد الصفحات خمسمئة صفحة، وقد ملأت كيسًا من القماش، حينها أدركت أن هذه لم تعد رسالة. وجدت إيزابيل الليندي أنها قد كتبت للتوروايتها الأولى، بيت الأرواح. ومنذ ذلك الوقت، بدأت كتابة مذكراتها، أو أي رواية، أو مجموعة من القصص في الثامن من يناير. قالت: لقد أصبح ذلك أمرًا يجلب الحظ السعيد، ثم أصبح في وقت لاحق مسألة انضباط. حياتي معقدة، ولولم أحدد وقت البدء، فلن يكون باستطاعتي كتابة أي شيء أبدًا.

لقد أصبحت كاتبة بدافع الضرورة، لم أترك عملي اليومي حتى نُشرَ لي ثلاثة كتب في لغات عدة. وأعتقد أن حقيقة أنني بدأت في وقت متأخر قد حدد الطريقة التي أنا عليها بوصفي كاتبة؛ الانضباط والمثابرة. لذا أريد تعويض الوقت الذي فقدته. وقالت الليندي: عندما أبدأ بالكتابة أعيش مثل النساك؛ أستيقظ في الصباح، وأتمشى مع الكلب، ثم أقفل على نفسي في غرفتي لبقية اليوم. وربما يمكن للمرء أن يرى التفاني في العمل الذي كان سمة حياة الليندي الإبداعية في حبها الشديد لجدها الذي ألهمها كتابة أول رواية لها.

SPARK

الروائية جويس كارول أوتس

التفكير والحلم

«أنا لا أكتب أي شيء حتى يكون جاهزاً للكتابة».

تجسد جويس كارول أوتس التفاني المتمثل في عملها. فقد اعترفت أنها في كثير من الأحيان تجلس في مكتبها مدة اثني عشر ساعة أو أكثر يوميًا عند كتابة المسودة الأولى لأي من كتبها. لكن لا يوجد للروائية أوتس أي طقوس معينة لبدء شيء جديد؛ ولو كان لديها شيء من هذا القبيل، فإنها ستقوم بأداء تلك الطقوس بصورة منتظمة؛ فهي غالبًا ما تنشر اثنين أو ثلاثة من الكتب في العام الواحد. لقد كتبت أكثر من خمسين رواية، وثلاثين مجموعة من القصص القصيرة، إضافة إلى مجلدات من القصائد والمسرحيات. ولكنها بدلاً من ذلك تقول: أنا لا أكتب أي شيء حتى يكون جاهزاً للكتابة. حيث أقوم بكثير من التفكير، ولا أبدأ بأي عمل إلا بعد أن يكون كل شيء قد اختمر في رأسي مثل فلم السينما.

في روايتها ابنة حفار القبور، تروي جويس قصة ربيكا شفارت، ابنة اللاجئين من ألمانيا النازية، الذين استقر الأمر بهم في شمال ولاية نيويورك؛ وهي شخصية وهمية ولدتها ذكرياتي بجديتي، والدة

والدي، والتجارب التي مررت بها منذ مدة طويلة؛ وحتى قبل ولادتي. حيث إن معظم كتاباتي نابعة من ذكرياتي، أو من بعض حقب التاريخ، أو التاريخ الشخصي، أو غيرها من خبرات الناس.

وقالت أوتس إن عيشها هذه التجارب، والحلم في القصة التي ستكتبها، يمكن أن يكون عاطفياً جداً. إنها تجربة مكثفة وفائقة عن الوصف ويصعب الحديث عنها. أعتقد أنها مفهومة فنياً، حيث يمكنك تأليف موسيقا قوية جداً ومؤثرة، وتدهش الناس جميعهم، ولكن لا تستطيع الحديث حقاً عن الموسيقى؛ لأنها تجربة عليك أن تعيشها.

سأل كورت: هل يعني الجلوس على المكتب في الصباح مثل الذهاب إلى العمل، وبمرور الوقت يصبح ما تكتبينه حالة عاطفية؟ أجابت أوتس: حسناً، لا أعتقد أن ذلك العمل مثل الوظيفة. إضافة إلى أي الأعمال كنت تفكر فيه؟ ففي الأساس، إذا كنت فناناً فإنك قد قمت بكثير من التفكير. فأنت تقوم بالعمل من خلال تفكيرك به في عقلك. وخيالك هو أساساً مثل الدخول إلى الحلم. لذا، عندما تكتب من خلال ذاكرتك، أقوم أنا بالكتابة العادية، فهي أكثر من أنك تذكر شيئاً كنت قد قمت به فعلاً. ثم إنني لا أبتدع شيئاً عندما أكتب. فلم يسبق لي أن فعلت ذلك. إن عملي أشبه بالتذكر.

قالت أوتس: إن التحدي الرئيس الذي أواجهه في هذه المرحلة، هو وضع عالم الحلم في جمل من أجل تواصل ما قمت بإنشائه في خيالي. لكن لا بدّ من أن يكون لهذا العمل مكونات مختلفة جداً عن الحلم؛ إذ ليس للأحلام أي لغة. لذا، عليك إنشاء هياكل لفظية من

خلال كلمات معبرة لها صدى في النفس والقلب؛ وهذا هو الجزء الأصعب في العملية كلها. حيث يمكننا جميعاً امتلاك أحلام يقظة كما لنا جميعاً ذكريات. ولكنني أجد تدوين تلك الأحلام والذكريات في صيغة رسمية، أمراً صعباً جداً. وهذا هو المستوى الذي قد يشعر عنده بعض الناس بالقلق.

في مقالة كتبها لصحيفة نيويورك تايمز، كشفت جويس كارول أسرار قدرتها على مكافحة ذلك القلق. فقالت «أستطيع التغلب على المشكلات الهيكلية التي أواجهها في الكتابة، والتي يرجع سببها إلى الكتابة العادية على مدد طويلة، فتكون محبطة، ومعطلة في بعض الأحيان، وتجعل العمل في الصباح بائساً، مثلاً، عادة ما أستطيع التغلب عليها عن طريق العمل في وقت ما بعد الظهر».

كتبت أوتس عن كثير من الكتاب الآخرين الذين اتجهوا إلى الجري، أو المشي مسافات طويلة، أو المشي، لفتح مخيلتهم، مثل الشاعر وردزورث، الذي كان يسير مسافات طويلة على جانب البحيرة، أو ثورو، الذي «سافر كثيراً في طائفة الكونكورد». حيث إن الجري بالنسبة لها هو الحلم الذي تستحضره في قصصها. «فقد تكون الأحلام رحلات مؤقتة نحو الجنون، الذي هو بالنسبة لبعض قوانين الفسيولوجيا العصبية غير واضح لنا، ولكنه يبقينا بعيداً عن الجنون الفعلي. لذلك، فإن أنشطة الجري والكتابة تبقى الكاتب في حالة عقلية مقبولة مع أمل، الذي قد يكون وهمياً ومؤقتاً، السيطرة على الواقع.»

فتفاني أوتس في الكتابة، والجري، يظهران انضباطها المميز.

النحات ريتشارد سيرا

أخذ استراحة

«كانت لدينا مشكلة الساعة الرابعة».

تحدث كثيرون من الفنانين الذين جاؤوا إلى برنامج ستوديو 360 عن الصّعب الكامنة في تصنع الأمور. قالت جويس كارول أوتس: إنّ أفضل ترياق للتغلب على اللحظات الصعبة؛ عندما يصطدم الإبداع بالحائط، وعندما يعرقل النقد الداخلي أفضل النّيّات ويبعدها عن خط سيرها، هو الابتعادُ عن عملك. في حين وصف النحات ريتشارد سيرا ما ساعده على مكافحة ما يسميه مشكلة الساعة الرابعة التي كان يواجهها في أيامه الأولى في صناعة الفن، في مخزن للغلال في وسط مدينة نيويورك في 1960.

قال سيرا: كان فيل غلاس مساعدي، وكان يعمل سباكًا. وكنا نعمل معًا في نقل الأثاث آنذاك. كنا نتحدث عن طبيعة المشكلة، وما طبيعة المسألة، وما طبيعة الوقت، وما طبيعة العملية. حيث كنا في نهاية اليوم نمر بتلك التجارب كلّها، ولكن الغريب في الأمر أنني لم أفكر يومًا في ذلك لوقت طويل، حيث كنا نركب العبارة أو قطار الأنفاق، ويذهب كلّ منا في طريقه. لقد وجدنا أنه إذا أخذنا أنفسنا بعيدًا عن الاستوديو

وذهبنا إلى مكان لا تكون هناك في حاجة إلى المشي، بل سيقوم غيرك بنقلك من مكان إلى آخر، حينها نكون قادرين على تبادل الأفكار بسرعة أكبر. لذلك، كنا نركب المعدية؛ وهذا يبدو غريباً ولكننا فعلنا ذلك. أو كنا نركب قطار الأنفاق ذهاباً وإياباً، ثم نعود إلى الاستوديو، فقط لمجرد وضع أنفسنا في عقلية مختلفة. لا أعتقد أنني قد ذكرت ذلك في أي وقت مضى من قبل. وقد كان ذلك مفيداً جداً.

وأضاف: إذا كنت تواجه مشكلة في كل يوم، وكنت لا تستطيع التعامل معها بأي صورة من الصور، وتحاول مراراً وتكراراً دون جدوى، أو هذا ما تعتقده؛ فعلى رسلك، تجاهلها واركب العبارة، وتحدث عنها بطريقة أخرى. أو أننا نخرج من افتراضاتنا الضيقة عن ماهيتنا وفلسفتنا المحددة سلفاً، التي وصلتنا من شخص آخر، ومحاولة التحدث عن هذا الشيء في العلن. لم نقل ذلك لبعضنا، لم نقل بوعي أننا سنفكر بطريقة مختلفة عندما نركب المعدية. ولكن كما اتضح فيما بعد، كنا نقول: لدينا مشكلة الساعة الرابعة. وأعتقد أننا في نهاية اليوم، بين الساعة الثالثة والرابعة، كنا دائماً نقول: حسناً، نحن ذاهبان لركوب المعدية. وكنا فعلاً نركب المعدية في ذلك الوقت تقريباً. كانت لدينا فكرة عن النقطة التي كنا ندقق فيها معاً، وما الاختراع الذي ينطوي عليه ذلك التفكير. وما كان يبدو هروباً من الواقع، كان تحرراً يغير المنظور الذي سمح لسيرا رؤية عمله في ضوء جديد، والمضي قدماً.

الروائي جون إيرفينغ

القيام بها مرة أخرى

« عندما قلت لزوجتي أول مرة: سأستردّ هذا الكتاب مرة أخرى من راندوم هاوس، أعتقد أنها رمقتني كما لو كنت أعاني سكتة دماغية لم يكن بالإمكان توقعها والكشف عنها في منتصف الليل».

إنّ التحدي الإبداعي قد يحدث كلّ يوم في الوقت نفسه في نظر بعض الناس، أما عند آخرين، فقد تنشأ أزمة عند النقطة نفسها في خلال العملية الإبداعية لكلّ عمل. وفي بعض الأحيان، ومع ذلك، فإنه من غير الممكن التعرف إلى المشكلة حتى يكتمل العمل، وعندما تتاح لك الفرصة بالوقوف جانباً على مسافة منه وتأمّله. هذا ما قاله جون إيرفينغ بشأن روايته حتى أجذك (Until I find You).

كان الكتاب ضخماً، يضم أكثر من ثمانمئة صفحة من القطع الطويل، ويحكي قصة رجل يدعى جاك بيرنز، سافر عبر أوروبا مع والدته عندما كان طفلاً صغيراً؛ للبحث عن والده المفقود. تخلياً عن البحث، ونشأ بيرنز وكبر في كندا والولايات المتحدة. ويقوم إيرفينغ بتصوير طفولة بيرنز، وشوقه لفقدان والده، وحياته بصفته ممثلاً

ناجحًا، وكيف أعاد قصة البحث عن والده بعد وفاة والدته، الذي سيكون في انتظاركم في الفصول النهائية. قال إيرفتغ: لو لم يكن والده في الانتظار، فستكون القصة رديئة، لو لم يستطع العثور عليه في نهاية الأمر. فأنا أعلم نهاية كل رواية قبل أن أبدأها. وهذا يقودني إلى حيث أريد للقارئ أن يبدأ القصة. ولكن هذا ليس الحال دائما. في هذه الحالة، وبسبب طول القصة وتعقيداتهما، ظننت أنني من الأفضل فعل شيء واحد في الأقل يسهل على القارئ معرفته، ويجعل القصة خطية في الزمن، وقد كانت كذلك.

في البداية، يتصور إيرفينغ أن الشخصيات الرئيسة كانت والدي جاك؛ لأن كثيرا من بداية الرواية كان عن أليس، الأم، وكثير في النهاية عن وليام، الأب. وما كنت قد تغاضيت عن مدى أهمية منتصف القصة. ففي منتصف القصة، كان جاك.

كتب إيرفينغ الكتاب في صيغة المتكلم من منظور جاك. وبعد أن أرسله فعلاً إلى المحرر، وصل إلى نتيجة مفادها أن هذا النهج من شأنه ألا يكون مناسباً. قال: أدركت في نهاية هذا العمل الطويل أن الكتاب في معظمه عن جاك بيرنز أكثر من أليس أو وليام. وعلى الرغم من كون شخصيات أليس ووليام في الرواية مقنعة جداً، فإن الشخصية الرئيسة كانت جاك. شعرت أنني يمكن أن أضيف مزيداً من التعاطف مع جاك، ومزيداً من التسامح، وأكثر تفهماً لجاك، لو كانت القصة في صيغة الغائب وبقيت على مسافة منه. وأضاف إيرفتغ: لن أكتب رواية في صيغة المتكلم لو كانت شخصية الراوية الرئيسة هي المتحدث عن

الوقائع. توحى صيغة المتكلم أنّ الراوي يحكي قصة عن شخص، في رأيه، هو أكثر أهمية منه هو.

قرر إيرفينغ إعادة كتابة الرواية كلّها من جديد. وقد لاقى هذا القرار التشكك من وكيله الناشر في البداية، جانب تيرنبول، التي كانت زوجته. قلت لزوجتي: أنا ذاهب لاسترجاع هذا الكتاب مرة أخرى من دار نشر راندوم هاوس. حينئذٍ، أعتقد أنها رمقتني كما لو كنت أعاني سكتة دماغية لم يتم كشفها في منتصف الليل. ولكنني لم أكن حقًا في حاجة إلى العمل بجد لإقناع أي شخص بذلك القرار.

قال إيرفينغ: إنّ هذا لم يحدث لي من قبل. وكانت إعادة كتابة هذا الكتاب من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب مشروعًا ضخمًا. استغرقني الأمر تسعة أشهر، أعدت فيها كتابته باليد. أمل أن أصل إلى مثل هذا الاستنتاج عاجلاً إذا حدث مرة أخرى. ومع رواية حتى أجده، كان إيرفينغ قادرًا على الاقتراب من عمله بوضوح، والتعرف إلى المشكلة، وكانت لديه الشجاعة لإعادة صياغة ذلك.

SPARK

الكاتب المسرحي توني كوشنر

معرفة متى تتوقف

(ومتى تستمر)

«كانت على وشك أن تكون واحدة من تلك المسرحيات التي
قد تمضي بقية حياتك في محاولة يائسة لإنهاءها بصورة
صحيحة».

إذا كان لا بدّ من وصول أيّ كتاب إلى قرائه، فيجب أن تصل
المراجعات عند نقطة ما إلى نهايتها، ويجب أن ترسل مخطوطة الكتاب
إلى الناشر، ويجب أن يطبع الكتاب ويوضع في صورته المعروفة. ولكن
يمكن العبث في كتابة المسرحية إلى الأبد، وهذا ما حدث تقريبا لتوني
كوشنر مع مسرحيته هومبدي/ كابول، وهي المسرحية التي افتتحت
في نيويورك عام 2001، وبعد مدة قصيرة من أحداث الحادي عشر
من سبتمبر. على مدى السنوات الثلاث اللاحقة، قام كاتب المسرحية
بتنقيحها مرات عدة قبل أن تُعرض مرة أخرى في نيويورك عام 2004.

جاء توني كوشنر إلى برنامج ستوديو 360 في ذلك العام، وكان
ذلك بعد أن عرضت مسرحيته هومبدي/ كابول في أكاديمية بروكلين
للموسيقا، في حين كانت مسرحياتاه الموسيقيتان: كارولين، وتشينج

تُعرضان أول مرة على مسرح برودواي، وفي حين كان يقوم بجولة في البلاد. لقد كان ضيفنا في أثناء حلقة من البرنامج بعنوان متى ستنتهي؟ وأعلن في حينها قائلاً: لقد أنهيت كلاً من كارولين وهومبدي/ كابول. أعني أنني انتهيت من مسرحية كارولين في الواقع، وقد تخلّيت عن مسرحية هومبدي/ كابول.

تخلّيت عنها؟ تساءل كورت. وأضاف: هل هذا يدل على السلوك السلبي واليأس. فأجاب كوشنر: لا أشعر باليأس تمامًا، وهذا ليس بسلوك سلبي أيضًا، على الرغم من أنني أتمنى لو كان توافر لي خمسة أو ستة أسابيع أخرى للعمل عليها.

ربما لا أقصد التخلي عنها، وربما أعني أنني انتهيت منها في الوقت الراهن. لقد وعدت نفسي، منذ أن بدأت العمل على هذه المسرحية مدة سبع سنوات، عندما عُرضت المسرحية أول مرة على مسرح أكاديمية بروكلين للموسيقى BAM، أنني سأتوقف عن الكتابة. وكنت أعرف عندما بدأت الكتابة أول مرة أنني سأتوقف عن الكتابة مرات كثيرة، ما تسبب لي في كثير من المشكلات. لذا، قررت أن أحترم هذا الوعد وأقّدره.

قال كوشنر: هل هذا جزء من طبيعة هذا النوع من العمل الذي يولد الرغبة في الاستمرار دون توقف؟ وأضاف إنه يعتقد أنّ ذلك قد يكون صحيحًا. لم أستطع معرفة ما أنا بصدد القيام به في البداية أكنت أنطلق إلى القيام بشيء لا يمكنني رؤية نهايته، أم إنني كنت أحاول أن أضع أفكارًا متباينة، وحوادث القصة، وعناصر الفكرة الرئيسة. كنت

أشعر أن كتابة المسرحية سيكون عملاً صعباً جداً، ومقامرة ضخمة. كنت أشعر أنها ستكون واحدة من تلك المسرحيات التي يمكن أن تقضي بقية حياتك في محاولة إنهاء ذلك العمل بصورة صحيحة.

«في كل مرة شاهدت فيها المسرحية، وهذا لا يحدث مع كل مسرحية؛ لأنّ ذلك مخيف عندما يحدث، كنت أعتقد قائلاً: أوه، لو أنني فقط وضعت هذه الجملة في ذاك الموقف، كما لو أنني نقلت هذه الحركة، أو لو أنني أعدت كتابة هذا المشهد، لأصبحت المسرحية أكثر وضوحاً؛ ليس المسرحية كلها؛ لأنها تبدأ بمناجاة ذاتية (مونولوج)؛ قطعة أبدعت في كتابتها. ولكن الساعتان والأربعون دقيقة اللاحقة بعد المونولوج، وعلى الرغم من أنني قد وعدت نفسي أنني لن أفعل أكثر من ذلك، فإنني قمت فعلاً بإعداد مجموعة التغييرات في رأسي، ولو سمحت لنفسي الاستمرار لظللت بقية حياتي أعمل على التغيير مرة تلو أخرى. وقد أعيد كتابة بعض المواقف للعرض المقبل. ولكن حان الوقت للتوقف.

وبينما كان كوشنر يعمل على آخر نسخة من مسرحية هومبدي/كابول، مع مرافقه الملحن جانين تيسوري، كان قد أكمل العمل في المسرحية الموسيقية، كارولين، أو تشينج، التي قال فرانك ريتش الناقد في صحيفة نيويورك تايم، إنها مثل أعظم أعمال كوشنر الشهيرة، ملائكة في أمريكا، تتناول ذلك الإحساس بالتاريخ يتكسر وينفتح. في هذه المسرحية الموسيقية، يروي كوشنر قصة خاصة جداً، عن حياة صبي شاب أبيض ينشأ في ولاية لويزيانا في 1960، وامرأة

سوداء؛ كارولين، التي كانت تعمل عند عائلته بعد وفاة والدته بمرض السرطان. من خلال هذه الشخصيات، يبين كوشنر عالمًا من التغيير لا بدّ قادم لا محالة، ولكن لا أحد يعرف ما سيعني.

ومع اقتراب نهاية المسرحية، تغني كارولين أغنية بعنوان زوجة لوط، تبدأ بصوت حزين يرافقه البيانو فقط، وتتنامى بصوت عال بصحبة فرقة كاملة مع الأبواق والأرغون، ثم تخفت مرة أخرى لتبقى كارولين والبيانو في حين تتوسل إلى الله تعالى تحويلها إلى عمود ملح لوضع حدّ لرغبات السعادة والحب، وعندما يتحقق ذلك تراها وسيلة أعتقتها من الغضب والاستياء والسخط التي تهدد عائلتها وحياتها. تتناول الأغنية التنصل من التغيير، ومن التحول الذي يجلبه التقدم. قال كوشنر: هذه الأغنية هي ما يطلق عليه العاملون في المسارح الموسيقية نداء الساعة الحادية عشرة، وهذه هي تلك اللحظة الضخمة في نهاية الفصل الثاني، وذلك قبل النهاية، وتكون عادة عندما تصل الشخصية الرئيسية إلى نقطة تحول، وتتصالح مع نفسها. تحمل المسرحية الموسيقية كلمة التغيير في العنوان، ولم يكن أيّ من العاملين عليها يرغب في وضع أغنية عن اليأس، أو الاستسلام. ولكن في الوقت نفسه، نتوقع أن تبين المسرحية الغنائية في بدايتها أنّ لدى الشخصية X مشكلة، وتقوم تلك الشخصية بعد ساعة ونصف، في وقت لاحق من المسرحية، بالتعرف إلى مشكلتها وهي على الطريق إلى حياة أفضل.

واضاف: أجل، هذا التوقع أمر غريب؛ لأنه في الواقع لا أحد يتغير بهذه السرعة. لا أحد يتغير بصورة لا رجعة فيها، بأيّ قدر من

اليقين المطلق. حيث هناك دائماً احتمال التراجع والنكوص. وحيث يقضي معظم الناس حياتهم يكافحون بقوة لتغيير أشياء صغيرة، عادة صغيرة مثل قضم أظافرهم. إذن، لماذا يتوقع الناس الذين يذهبون إلى المسرح، ويقرؤون الكتب، ويذهبون إلى السينما، أن يروا أناساً يحدثون ثورة في أنفسهم في غضون مدة زمنية قصيرة جداً؟ أعتقد أنها طريقة كاذبة في الترفيه. إنها كالمسكنات؛ تعد بأشياء لا تحدث. وأعتقد أنها تنتج فقط يأساً شخصياً في الحضور؛ لأنّ كلاً منهم يعرف أن لا أحد قادر على مثل هذا التحول. كارولين، هي شخصية تكافح بقوة، ولكنها لا تستطيع تحويل نفسها إلى الأفضل».

شعرت أنني مضطر إلى الإصرار على ذلك حيث إن هذا التحول هو المفتاح إلى شخصية زوجة لوط، ولكنني كنت قلقاً في قناعتي، وكانت هناك مناقشات لا نهاية لها تتطوي على الجميع، وتغير شكل الأغنية مرّات عدّة؛ بسبب بقاء ما كنا نحاول التعبير عنه يتملص من قدرتنا على تعريفه وتحديده. هناك سبع عشرة نسخة من الأغنية، وكان عدد قليل منها يحوي السعادة والتفاؤل. وبدأت واحدة من تلك النسخ وكأنها خطاب تخرج.

وأضاف: إننا ما نزال نعمل على الأغنية حتى قبل المراجعات النهائية. حيث تكون هي آخر شيء ما يزال تجري إعادة كتابته تماماً. وبعد ظهر أحد الأيام، كان هناك انهيار في المجموعة كلها، حيث أشار العاملون جميعهم على نحو محموم إلى عما يجب أن تقوله الأغنية، فدونت تلك الملاحظات، وذهبت إلى البيت. وبينما كنا نقف على

منصة قطار الأنفاق، تحدثت مع جورج، سي. وولف، مخرج المسرحية، فقال: أريد منك أن تذهب إلى المنزل وتتسنى كل شيء قاله الجميع، وكل شيء قلته أنا، واكتب النسخة المخصصة بك؛ فأنت وحدك فقط من يستطيع كتابة الكلمات الحقة، وأحضرها إلى جانين؛ لأننا سنمتنع عن قول أي شيء.

لقد فعلتُ ما قاله جورج. ففي تلك الليلة، كتبت كلمات النسخة النهائية، وعرضتها على جانين، وفي غضون ساعة لُحنت موسيقيًا؛ وقامت بغنائها لي ولها فقط، وعرف كلانا على الفور أنها النسخة الصحيحة. أحضرنا جورج واستمع إليها، واتفق معنا أنها هي ما نريده. كما كان تونيا، بينكنز، الذي قام بدور الشخصية الرئيسة، قادرًا على حفظها خلال زمن قصير جدًا. وفي تلك الليلة، صرخ الجمهور، عندما انتهى من غنائها. فقال جميع العاملين، إنها النسخة المطلوبة، وشعرت حقًا أنها جيدة.

« بعد كل هذا الكفاح وصلنا في النهاية إلى نسخة الأغنية القريبة من الفكرة الأصلية، ولكن بطريقة مختلفة جذريًا. حتى الأفكار كانت أكثر تطورًا ودقة. أعتقد أننا مدينون لنسخ الأغنية السبع عشرة السابقة. فقد كان النضال لكتابتها مصدر فخر لنا ولفعالية الأغنية».

في قصة توني كوشنر، يسمع المرء الشكوك المؤلمة للعملية الإبداعية كلها، والانتصار بعد القيام بالعمل المضنى الذي تعلمنا من خلاله كثيرًا. لقد حصل على هدية حاسمة مفادها: لا تستمع إلى أي شخص آخر، فأنت الوحيد الذي يمكنه القيام بذلك.

الرسام تشاك كلوز

احتفاء!

«على مدى خمسة وثلاثين عامًا، اعتدت الاحتفاء بنهاية كل لوحة».

ما الذي ينبغي القيام به عند انتهاء المشروع كليًا؟ لدى تشاك كلوز الجواب المثالي؛ الاحتفاء. «ففي كل مرة كنت أنتهي من العمل على إحدى اللوحات، كنت أستمع لأغنية أريثا فرانكلين كاملة، من البداية وحتى النهاية، وكنت في العادة أغني معها مع نهاية الاحتفالية بالانتهاء من العمل على كل لوحة».

لقد كان لدينا في كثير من الأحيان كثير من الأمور التي يجب القيام بها عند اكتمال العمل. ولكن كلوز يذكرنا بأننا ينبغي ألا نفوت هذه الخطوة الأساسية والاحتفاء بالإنجاز.

هناك كثير من المقاربات لعملية الإبداع بعدد المبدعين أنفسهم. حيث قدم الفنانون في هذه الصفحات الأفكار، وقليلًا من الطمأنينة: وكثير منهم يجد صعوبة في بدء العمل، وأحيانًا اليأس من عدم استطاعتهم الانتهاء مما بدؤوا به. ولكن هذه هي قصص أناس آخرين، ويعود الآن لكل واحد منا إيجاد منطقة راحته الخاصة.

شكر وتقدير

كتابة الكتاب مسعى فرديّ، ولكن هذا الكتاب كان نتيجة عالم محطة الإذاعة التعاوني. لذا، فهو يشمل أناسًا كثيرين، في دوائر متداخلة، الذين كانوا لا غنى عنهم في مساعدتي على إخراج كتاب سبارك إلى الحياة.

سأبدأ بالشكر لأولئك المتفانين الذين عملوا معي عندما ترجمت هذه القصص من أحاديث برنامج ستوديو 360 في محطة الإذاعة إلى صفحات في هذا الكتاب: مساعدتي كيري واشتر، التي أسهمت مهاراتها البحثية، وأفكارها الجديدة، وطاقاتها الإيجابية في كل خطوة من هذه العملية، والمشرقة العامة على الكتاب لاورين رولاند، التي قدمت لي النصح والتوجيه عندما كنت أحدد كل فصل، وحررت كثيرًا من مسودّات تلك الفصول. لقد كانت معلمة رائعة، علمتني كيف اكتب للعين وكذلك الأذن. وكذلك محررة الكتاب، جوليا شيفيتز، التي عرضت صورة كبيرة ممتازة للتوجيه، وتشجيعي في بداية العمل على رواية قصتي الخاصة لتكون جسرًا بيني وبين أولئك الفنانين على تلك الصفحات. وكاتي سالزبوري، التي جعلتني أتأكد من وجود إجابات

لأسئلتني جميعها، وقامت بالعناية بالكتاب بصبر من خلال كل مرحلة. ومايكل موريسون لاجتماعه معي عندما كانت الأمور لا تسير على ما يرام، وتبادلته أحد الفصول مع ابنه؛ كاثي شنايدر. وتينا أندريادس، وسامانثا تشوي، ونيكول فاينز، ونيكول ريردون وزملائها من أجل الدعاية ونشر الأخبار عن سبارك. وتوم ماك نيلز لرعايته المخطوطة خلال عملية الإنتاج. وإد كوهين لعينه الثاقبة الحريصة، وروح الدعاية التي يتمتع بها. وجوي أوميرا لتصميمها الجميل. ومارك فيرغسون لمعرفتها الرائعة بشبكة الإنترنت. وبوب ميلر، الذي قرر أن قصص مناقشات برنامج استوديو 360 تصلح لأن تكون كتابًا عظيمًا خلال محادثة بينه وبين آن كريمر في إحدى حفلات العشاء. وأني لتشجيعها تلك الفكرة.

هايدي شولتز لطبيعتها الحسنة وإصرارها على تعقب الأذونات ومتابعتها. وكين نورويك لحكمته ودعمه. وستيوارت كريتشيفسكي لقيادته الحكيمة والمتأنية والصبورة، وتبني الدعاية للكتاب. ومكتبة مابل وود لمساعدتها اللامحدودة في السماح لنا باستعارة الكتب والمراجع.

ويشمل المستوى الثاني أولئك الذين أنا مدين كثيرًا لعملهم معي في برنامج ستوديو 360 على مدى السنوات العشر الماضية. الشكر أولاً لمليندا وارد في الإذاعة العامة الدولية، التي كانت أول من شجع فكرة إنشاء برنامج عن الفن والثقافة للجمهور في الإذاعة العامة، ودافعت عن البرنامج. ولورا ووكر في محطة إذاعة WNYC، التي قدمت الدعم

المستمر لي ولبرنامج ستوديو 360، وكانت زميلة استثنائية وصديقة عزيزة منذ بدأ كلانا مشواره في محطة الإذاعة.

شكري الموفور لمضيف برنامج ستوديو 360، كورت أندرسون، الذي أبرز صوت البرنامج ودعمه، وأجرى معظم المقابلات التي أدرجتها في هذا الكتاب، وكان شريكاً رائعاً في تطوير الأفكار لكتاب سبارك. كما أقدم عظيم الشكر لإبداع فريق ستوديو 360 الموهوبين، في الماضي والحاضر: وكبار المنتجين كيري هيلمان، وليتال مولد. وكبار المحررين بيتر كلوني، وارون راث، وديفيد كراسنو. وكبار المنتجين: جوسلين غونزاليس، وستيف نيلسون، وميشيل سيغل، وافي كاريو، وديريك جون، وجيني لوتون، وبيجك مالمينوفسكي. إضافة إلى كثير من المنتجين المستقلين الذين يقصون القصص في أثناء العرض، ومنهم ريس إرليخ ويسلي هورنر، الذي اقتبست من قصصه هنا. والمتدربين الذين يساعدون إنتاج فريق ستوديو 360 أسبوعاً بعد أسبوع. لكم جميعاً الشكر الموفور.

والشكر أيضاً لدين كابيلا، الذي قاد تقدم برنامج الإذاعة العامة ووجهه. ولكريس بانون لنصائحه، وملء ما ينقص كلما كان ذلك ضرورياً. ولبطرس وكيلى فروست، الذي قام بالرحلة الطويلة معي يوم 11/9، وإلى كثير من الأشخاص الذين ساعدوا على جمع الأموال، والتسويق، وإبقاء ستوديو 360 على الهواء، وفي ذلك ليزلي وولف، وإلين يدمارك، وجوليا ياجر، ومارك كوش، وميليسا باركلي في PRI. واليكس فيلاري، وايمي بوسام، وميشيل روسناك، وميتش هيسكل، وبيتسي

غاردिला، وفيل ريدو، وليزلي ماردنبورو، وإلين رينولدز؛ و باربرا تايلور وديفيد كاندو.

والشكر الخاص لدعم أليسا ميلر وستيف في PRI، وإلى مجالس الإدارة في PRI و WNYC، وبخاصة ديدي روز، وجودي رويين، ونيكي تانر. والشكر إلى كثير من المحطات الإذاعية العامة التي تبث البرنامج، الذين دعموا بسخاء المعرض في تقاريرها خلال السنوات العشر الأولى، ومنها مؤسسة الإذاعة العامة، والصندوق الوطني للفنون، والوقف الوطني للعلوم الإنسانية، ومؤسسة سلون.

والشكر أيضًا لمستمعي برنامج ستوديو 360 في جميع أنحاء البلاد والعالم حيث أنشأنا البرنامج خصيصًا لكم!

وقد كانت أقرب الدوائر الإبداعية هنا في البيت. إذ لم يكن من الممكن أن أكون قادرًا على كتابة هذا الكتاب من دون دعم واضح ومحبة والدتي؛ جانيت هاندلر برشتاين، حيث كانت أفضل أول من قرأ الكتاب، والسير مسافات طويلة مع كيت ماكافري ورامسي، والمحادثات المكثفة والمثيرة للتفكير مع ديك نوديل. وصداقة زملائي في محطة الإذاعة سارة فيشخو، وماري بيث كيرشنر، ومارج أوستروشو، وميليسا ايجان، وأنديرا إيتواروو. ورعاية الين شتيرن، وجيسون نيف، وشارون ناثن، وباتريشيا فايدغان، وسوزان كانتور، وديان طومسون، ومارك موريس، وإيمي جوي سمول. وشيرا نيمان لحماسها وأسئلتها الممتازة. وليديا دين بيلتشر. وبافلا بيرى للهرج مع أولادي وللصور غير العادية، ودعم الأصدقاء والجيران والعلاقات، ولا سيما هارولد

ولين هاندلر، واثيلو سيمور سوبل، وروث مانوس، والين جيرستيل،
وليزا بليت، وجاك سوبل، وكريس مانوس، وزوي مانوس، وراشيل باخ،
وجوليا دوئيم، وسارة ماكنمارا، وماركوجيسكا زيتر، والين شارنوف،
وجونبارت، ونانسي روزنبرغ، وسارة ماكنمارا، وديان جاكوبس، وطليا
وستوروتنبرغ. إضافة إلى شكري حب ومرح بعض الذين لم يعودوا
هنا: والدي؛ روبرت بيرشتاين، الذي شارك معي حبه لايلا فيتزجيرالد
وكاميل بيسارو. ودوروثي وبيل ماين. وبلديبيت صديق سوبل.

إنني شاكر جدًا لمارك بيرشتاين وديفيد كالي لحبهم ودعمهم
المستمر، وإلى أبنائي وحزقيال وميخا مابن، لحبهم وحماسهم. والأهم
من ذلك، شكري لمارك مابن، لحبه ورعايته.

لقد استفدت برنامج ستوديو 360 وسبارك كثيرًا من طاقتي؛
فبدونكم جميعًا كان من المستحيل إتمام هذا العمل. أخيرًا، شكري
الكبير للفنانين الذين شاركوا في برنامج ستوديو 360 قصصهم،
وسمحوا لي مشكورين مشاركتهم في هذا الكتاب. لقد تعلمت كثيرًا من
كل واحد منكم عن كيف يعمل الإبداع.

SPARK

ملحوظات عن المصادر

CHAPTER 1: ENGAGING ADVERSITY

- 5 Link to image of Chuck Close's Big Self-Portrait (1968) in the collection of the Walker Arts Center: <http://collections.walker-art.org/item/object/77>
- 6 Details of Chuck Close's early life: Jon Marmor, "Close Call," University of Washington Alumni Magazine, June 1997, <http://www.washington.edu/alumni/columns/june97/close1.html>
- 8 "I've had face blindness, or prosopagnosia": Michelle Kung, "ChuckClose Gets Perceptual," WSJ.com, June 12, 2009: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2009/06/12/chuck-close-gets-perceptual/>
- 9 Link to image of Chuck Close's Robert/104,072 in the Museum of Modern Art: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1156&page_number=3&template_id=1&sort_order=1
- 10 Link to image of Chuck Close's Lucas in the Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/works_of_art/

collection_database/modern_art/lucas_chuck_close/object-view_zoom.aspx?page=228&sort=0&sortdir=asc&keyword=&fp=1&dd1=21&dd2=0&vw=1&collID=21&OID=210004973&vT=1

- 11 “work became such a joy”: Paula Span: “Chuck Close, the Big Picture: The Artist’s New Perspective After the ‘Event’ of a Lifetime,” *WashingtonPost*, February 22, 1998.
- 11 “There are things I miss”: Ibid.
- 11 Link to image of Chuck Close’s 1997 Self-Portrait: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1156&page_number=23&template_id=1&sort_order=1
- 12 Link to image of Chuck Close’s Self-Portrait/Scribble/Etching (2000): <http://www.chuckclose.coe.uh.edu/life/scribble.html>
- 13 Link to image of Chuck Close’s tapestry Brad: <http://www.magnolia>
- 15 show about memorials on the first anniversary of 9/11: Studio 360 program on Memorials with Donald Hall, September 7, 2002: <http://www.studio360.org/yore/show090702.html>
- 16 “They pushed the IV pump”: Donald Hall, *Without* (Boston: Houghton Mifflin, 1998), p. 1.
- 16 “looked like a huge condom.”: Ibid., p. 22.
- 18 “a week after you died”: Ibid., p. 49.
- 18 “Ordinary days were best”: Ibid., p. 51.

Notes on Sources

- 18 “you’ve returned / before me, bags of groceries upright”: Ibid., p. 52.
- 19 “works with the presence and practice of sixty years”: Donald Hall, *The Painted Bed* (Boston: Houghton Mifflin, 2002), p. 60.
- 20 “poet reading it on Studio 360”: <http://www.studio360.org/yore/show090702.html>
- 20 “I let her garden go”: *The Painted Bed*, p. 43.
- 22 Link to Jill Sobule’s TED performance: http://www.ted.com/talks/jill_sobule_sings_to_al_gore.html
- 22 Jill Sobule singing *A Good Life*: <http://www.jillsobule.com/resources/GoodLife.mp3>
- 22 At six she was playing the drums . . . Stephen Elliot: *The Rumpus* Interview with Jill Sobule, July 30, 2009, <http://therumpus.net/2009/07/the-rumpus-interview-with-jill-sobule/>
- 23 Video of Jill Sobule singing *I Kissed a Girl* <http://www.youtube.com/watch?v=k4r41vPTF8k>
- 23 “I have never made a cent off a record in my life . . .” Denise Quan: Sponsor Jill Sobule’s album, get a spot on it, CNN.com, March 24, 2009 <http://www.cnn.com/2009/SHOWBIZ/Music/03/24/jill.sobule.album/>
- 23 *ibid.*
- 26 Jill Sobule sings “Palm Springs”: <http://www.jillsobule.com/newcd>

CHAPTER 2: MODERN ALCHEMY

- 27 Link to image of Michael Heizer's North, East, South, West:
<http://www.diabeacon.org/exhibitions/main/83>
- 27 Link to image of Robert Smithson's Map of Broken Glass:
<http://www.diabeacon.org/exhibitions/main/97>
- 27 Link to image of John Chamberlain's Privet: <http://www.diabeacon.org/exhibitions/main/79>
- 28 Link to image of Joseph Beuys's felt sculptures: <http://www.diabeacon.org/exhibitions/main/75>
- 28 Link to image of Richard Serra's Torqued Ellipses: <http://www.diabeacon.org/exhibitions/main/96>
- 39 Link to video of dancers with Plexiglas wall, Streb vs Gravity:
<http://www.streb.org/V2/company/video.html>
- 40 Link to video of STREB dancers with large wheel: <http://www.youtube.com/watch?v=MtuyvquXls>
- 40 a potential for some "guillotine action.": "Ensemble": <http://www.streb.org/V2/company/video.html>
- 44 Link to video of installation of Richard Serra's sculptures in the garden at the Museum of Modern Art: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html>, "Installation of Sculpture Garden."
- 45 Link to video of installation of Richard Serra's sculptures in MoMA galleries: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html>, "Installation of Second Floor."

Notes on Sources

- 45 “Every piece is balanced,”: Ibid.
- 46 Link to image of Velázquez’s *Las Meninas*: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/the-familyof-felipe-iv-or-las-meninas/oimg/0/>
- 47 “When you are designing in brick,”: Richard Weston: *Materials, Form and Architecture*, (New Haven, Yale University Press, 2003), p. 93. http://books.google.com/books?id=O4Ol2T9K5pcC&pg=PT102&dq=Kahn+brick&hl=en&ei=jG9QTKXmGcOC8gbhtuGgAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CE8Q6AEwCA#v=onepage&q=Kahn%20brick&f=false
- 48 “to roll, to curve, to crease,”: http://www.ubu.com/concept/serra_verb.html
- 48 Link to image of Richard Serra’s *To Lift*: <http://www.flickr.com/photos/wallyg/2381934666/>
- 49 Link to Richard Serra’s short film *Hand Catching Lead*: http://www.youtube.com/watch?v=_NBSuQLVpK4
- 50 Link to image of Richard Serra’s *One Ton Prop*: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81294
- 50 Link to image of Richard Serra’s *5:30*: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html>
- 51 Link to image of Picasso’s *Chicago Sculpture*: <http://www.chicagotribune.com/news/politics/chi-chicagodays-picasso-story,0,1344585.story>

- 52 “I was harassed, ridiculed, disgraced,”: Richard Serra, *Writings/Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 116.
- 52 “anywhere where I could find support.”: *Ibid.*, p. 116.
- 52 Rigging is a dangerous business.”: *Ibid.*, p. 191.

CHAPTER 3: THE CULTIVATED AND THE WILD

- 58 “partners in this land”: The poem “Snakes of September,” Stanley Kunitz with Genine Lentine: *The Wild Braid: A Poet Reflects on a Century in the Garden* (New York: W.W. Norton, 2005), p. 56.
- 59 “At my touch the wild / braid of creation / trembles.”: *Ibid.*, p. 55.
- 59 “One of my principles is”: *Ibid.*, p. 79.
- 59 Link to interview with Stanley Kunitz from a story produced for Studio 360 by Wesley Horner: <http://www.studio360.org/spark>
- 60 “conceived of the garden as a poem in stanzas.”: Kunitz, *The Wild Braid*, p. 72.
- 61 Link to Kunitz reading “The Snakes of September” on Studio 360: <http://www.studio360.org/spark>
- 61 “dangling head-down, entwined”: Kunitz, *The Wild Braid*, p. 55.
- 61 “As with the making of a poem,”: *Ibid.*, p. 57.

Notes on Sources

- 62 “My encounter with this family of owls,”: Ibid., p. 31.
- 62 “to hear so clear”: Ibid., p. 107.
- 63 “where the bees sank sugar wells”: Ibid., p. 32.
- 63 “cut away the heart of a poem”: Ibid., p. 57.
- 63 “If the terrain were familiar,”: Ibid., p. 89.
- 64 Link to image of Stanley Kunitz and Elise Asher’s gravestone:
<http://georgefitzgerald.blogspot.com/2009/03/stanley-kunitz-provincetown-cemetery.html>
- 64 “he loved the earth so much”: Ibid.
- 65 Link to image of Mel Chin’s Revival Field: <http://collections.walkerart.org/item/object/7577>
- 70 Link to image of the landscape surrounding Ford’s River Rouge plant: <http://www.thehenryford.org/rouge/environmentalTours.aspx>
- 71 Link to images of Urban Outfitters headquarters in Philadelphia:
http://www.dirtstudio.com/projects_view_project.php?project_id=155808
- 71 Link to plans for Antioch, Illinois, community park: http://www.dirtstudio.com/projects_view_project.php?project_id=272664
- 71 “transforming River Rouge into the model of twenty-first-century sustainable manufacturing.”: Alex Steffen, “River Rouge and Neobiological Industry,” Worldchanging archives, October 12, 2004: <http://www.worldchanging.com/archives/001387.html>

- 73 Link to images of Vintondale project: http://www.dirtstudio.com/projects_view_project.php?project_id=19476
- 73 Link to photograph of the remains of the colliery buildings: <http://www.flickr.com/photos/pruned/2284113622/in/set-72157603967028641/>
- 76 Information about Julie Bargmann and her work, and photograph of Bargmann playing in the dirt at age four: Lee Graves: “Queen of Slag,” The University of Virginia Magazine, summer, 2006, http://www.uvamagazine.org/features/article/queen_of_slag/

CHAPTER 4: GOING HOME

- 79 Link to Studio 360 story: “Destination: Omaha,” produced by Derek John; host Kurt Andersen: <http://www.studio360.org/spark>
- 82 Link to image of William Christenberry’s “Red Building in Forest”: <http://www.pacemacgill.com/williamchristenberry-8-2.html>
- 83 Link to image of William Christenberry’s “Red Building in Forest”: http://www.corkingallery.com/?q=node/106/album&g2_view=core.ShowItem&g2_itemId=4712
- 83 Link to image of William Christenberry’s “Pear Tree with Storm Cloud”: <http://www.pacemacgill.com/williamchristenberry-2-1.html>

Notes on Sources

- 83 Link to image of William Christenberry's "Kudzu with Red Soil": http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1112&page_number=4&template_id=1&sort_order=1
- 83 Link to image of William Christenberry's "31 Cent Gasoline Sign": <http://www.pacemacgill.com/williamchristenberry-27-5.html>
- 84 Link to image of William Christenberry's "Coleman's Café": http://americanart.si.edu/images/1986/1986.69.13_1b.jpg
- 87 Link to image of William Christenberry's "China Grove Church": <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4758>
- 87 Link to image of William Christenberry's "Church, Sprott, Alabama": http://americanart.si.edu/images/1984/1984.26.1_1b.jpg
- 87 Link to image of William Christenberry's "Green Warehouse": http://americanart.si.edu/images/1986/1986.68.5_1b.jpg
- 87 Link to image of William Christenberry's "Kudzu Devouring Building": http://www.corkingallery.com/?q=node/106/album&g2_view=core.ShowItem&g2_itemId=4706
- 87 Link to image of William Christenberry's "House and Car": http://www.hemphillfinearts.com/ARTISTS/WAC_j.html
- 87 Link to image of William Christenberry's River House: http://americanart.si.edu/images/1994/1994.92_1b.jpg
- 87 Link to video of William Christenberry in his studio: <http://www.artbabble.org/video/meet-william-christenberry>

- 88 “When I got to the top of the steps,”: Robert Hirsch, “The Muse of Place and Time: An Interview with William Christenberry,” *Afterimage*, November 1, 2005.
- 88 Link to image of William Christenberry’s KKK Doll: <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4769>
- 88 “The young lady at the cash register”: Hirsch, “The Muse of Place and Time.”
- 90 “not by the banality of evil,”: Teresa Wiltz, “A ‘Klan Room’ Filled with Relics, but Empty of Import,” *Washington Post*, February 19, 2008.
- 90 “Only later did I realize”: Chris Waddington, “Old South—Modern Art,” *Times-Picayune* (New Orleans), February 14, 1997.
- 98 “sit on these sofas, polish this slippery-smooth floor,”: Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun* (New York: Anchor Books, 2007), p. 6.
- 98 “The floors were always very cool,”: “A Novelist Remembers the Desks—including Her Father’s—Where She Learned to Write,” *Washington Post*, June 17, 2007.
- 103 “Olanna looked at it and could not imagine”: Adichie, *Half of a Yellow Sun*, p. 409.
- 103 “took long walks on campus,”: *Ibid.*, p. 539.

CHAPTER 5: IMAGINATION'S WELLSPRING

- 109 "I got hooked into cinema verité": Mira Nair interviewed by John Lithgow: http://athome.harvard.edu/programs/cmn/cmn_video/cmn_2.html
- 110 "inspired by the question I had in my mind": Ibid.
- 111 "They're listening to the radio in the rain,": Ibid.
- 111 "When you make a thing personal,": Ibid.
- 113 David Plowden's website: <http://www.davidplowden.com/>
- 113 Link to image of David Plowden's "Great Northern Railway, Extra 3383, Near Willmar, Minnesota (1955)": <http://www.davidplowden.com/?cat=12>
- 113 Link to image of David Plowden's "M.V. Britannic, Arriving in New York City, on It's Last Westbound Crossing (December 1960)": <http://www.davidplowden.com/?cat=8>
- 113 Link to image of David Plowden's "Copper Mine and Smelter, Globe, Arizona (1978)": <http://www.davidplowden.com/?cat=15#slide-2>
- 114 "confer a kind of immortality: <http://search.barnesandnoble.com/Small-Town-America/David-Plowden/e/9780810938427>
- 117 "I have been beset,": <http://beinecke.library.yale.edu/digitallibrary/plowden.html>
- 119 Link to Studio 360 interview with Richard Ford: <http://www.studio360.org/episodes/2006/11/10>

- 124 Link to video of Bill Viola's Ocean Without a Shore: <http://channel.tate.org.uk/media/26506128001>
- 125 "So I began to really focus on these altars": Ibid.

CHAPTER 6: MOTHERS AND FATHERS

- 137 Milch says that twenty-five "wiseguys": Video interview with David Milch at MIT, April 20, 2006: <http://mitworld.mit.edu/video/383>
- 139 "Both as a director and an actor,": Julian Roman, "Kevin Bacon Interview: Pulling Double Duty as Actor and Director in Loverboy," Movieweb, June 14, 2006: <http://www.movieweb.com/news/NEpSDyTv7V1Atp>
- 148 "a very talented young man.": R. J. DeLuke, "Dewey Redman: The Sound of a Giant," All About Jazz: http://www.allaboutjazz.com/php/article_print.php?id=937
- 149 "I walked around the corner and got an espresso,": <http://www.joshuaedman.com/releases.php?num=57>

CHAPTER 7: CREATIVE PARTNERS

- 156 "The minute I met Robert": Jonathan Takiff, "Plant and Krauss, an Unlikely Pairing, Roll Into Philly," Philadelphia Daily News, July 11, 2008.
- 157 Link to video for "Gone, Gone, Gone": <http://www.robertplantalisonkrauss.com/site.php?content=video>

Notes on Sources

- 159 “There’s so much life and experience”: Richard Cromelin, “O Brother, Who Would Have Guessed This Pairing?” *Los Angeles Times*, November 11, 2007.
- 159 T-Bone Burnett described the rhythms they played: Jon Pareles, “When It Takes Three People to Make a Duet,” *New York Times*, October 21, 2007.
- 161 “He came into the office,” Schamus recalled: Steven Frazier, Interview with James Schamus, *CNN Presents*, July 1, 2001: <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0107/01/cp.00.html>
- 163 “We’re useless! This is such a shoddy disgrace!”: Ang Lee, *The Wedding Banquet*, behind-the-scenes video, MGM, 1993.
- 170 “Everyone always tells young writers”: James Schamus and Ang Lee, *Eat Drink Man Woman*, behind-the-scenes video, World Films, 1994.
- 170 “It must be something universal”: Ibid.
- 175 Link to photographs of Robert Venturi’s house for his mother: http://www.vsba.com/projects/fla_archive/010slide9.html
- 176 Scott Brown was born Denise Lakofski: For details of Denise Scott Brown’s early life: David B. Brownlee, David G. DeLong, and Kathryn B. Hiesinger, *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001), p. 5.
- 178 what the team called a “decorated shed,”: Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour: *Learning from Las Vegas* (Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1972), p. 12.

- 179 that Denise Scott Brown “is so intertwined”: Ibid., p. xii.
- 182 Link to website for James Venturi’s film about his parents: <http://www.bobanddenise.org/>

CHAPTER 8: REWEAVING A SHATTERED WORLD

- 191 “You can rebuild this,” he says: Studio 360 story on Terence Blanchard by Reese Erlich: <http://www.studio360.org/spark>
- 192 “I was crying when I took her to Target”: Siddhartha Mitter, “He Works to Raise Hope and Homes in New Orleans,” Boston Globe, August 24, 2007.
- 192 “I’ve always respected Spike,”: John Wirt, “Blanchard Bringing Requiem Back to New Orleans,” Baton Rouge Advocate, November 2, 2007.
- 193 “I was a little nervous about it.”: Ibid.
- 194 “On the one hand, I had to remain a professional”: Ibid.
- 194 “When you see those dead bodies”: Ibid.
- 195 “was a hard thing to do . . .”: Mitter, “He Works to Raise Hope and Homes in New Orleans.”
- 198 Link to figures on civilian deaths in the Democratic Republic of Congo: <http://www.refugeesinternational.org/where-we-work/africa/dr-congo>
- 198 “More than 1,000 civilians have been killed,”: “DR Congo: Civilian Cost of Military Operation Is Unacceptable,” Oxfam news

Notes on Sources

- blog, October 13, 2009: <http://www.oxfam.org.uk/applications/blogs/pressoffice/?p=7614&v=newsblog>
- 199 “I thought to myself, ‘This play’ ”: Patrick Pacheco, “Truth and Dare; The Targets Shift, but Lynn Nottage Always Points a Provocative Pen,” *Los Angeles Times*, April 19, 2009.
- 199 Link to photographs of some of the women Lynn Nottage interviewed: <http://www.nytimes.com/interactive/2009/02/11/theater/20090211-ruined/index.html>
- 200 Link to Salima’s monologue from *Ruined*: <http://www.studio360.org/spark>
- 202 “Ms. Nottage has endowed the frail-looking Sophie,”: Ben Brantley, “War’s Terrors, Through a Brothel Window,” *New York Times*, February 11, 2009.
- 203 “They have never been to Africa.”: Pacheco, “Truth and Dare.”
- 204 Link to Joel Meyerowitz’s photo of the World Trade Center at dusk: http://www.joelmeyerowitz.com/photography/aftermath_slide.html; information about Meyerowitz’s studio: Nancy Bernhaut, “Joel Meyerowitz at Ariel Meyerowitz,” *Art in America*, June 2002.
- 204 “I made that picture, which was very quiet,”: Ibarionex R. Perello, “Joel Meyerowitz—AFTERMATH,” *Digital Photo Pro* website: <http://www.digitalphotopro.com/profiles/joel-meyerowitz-aftermath.html>

CHAPTER 9: GETTING TO WORK

- 220 Each year on January 7, Allende organizes the desk: Janet Hawley, "A Woman of Spirit," *The Age*, March 15, 2008.
- 220 On the morning of January 8, she meditates: Ben Naparstek, "Isabel, the Inventor," *Canberra Times*, March 13, 2004.
- 220 "I'm just procrastinating," she said.: *Ibid.*
- 221 "I live like a monk.": Catherine Elsworth, "Isabel Allende," *Sunday Telegraph Magazine*, March 23, 2008.
- 223 . . . Oates embodies a similar devotion to her work.: Sybil Steinberg, "Prolific Oates," *Publishers Weekly*, September 12, 2004.
- 224 "The structural problems I set for myself": Joyce Carol Oates, "To Invigorate Literary Mind, Start Moving Literary Feet," *New York Times*, July 18, 1999.
- 232 "about that sensation of history cracking open.": Frank Rich, "Caroline, Kennedy and Change," *New York Times*, December 7, 2003.

Notes on Sources

Grateful acknowledgment is made for permission to reprint the following:

Excerpts from *Without: Poems* by Donald Hall. Copyright © 1998 by Donald Hall. Reprinted by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

Excerpts from *The Painted Bed: Poems* by Donald Hall. Copyright © 2002 by Donald Hall. Reprinted by permission of Houghton Mifflin Publishing Company. All rights reserved.

Excerpts from *We Are on Our Own* by Miriam Katin. Copyright © 2006 by Miriam Katin.

Excerpts from the following: “The Snakes of September.” Copyright © 1985 by Stanley Kunitz; “Touch Me.” Copyright © 1995 by Stanley Kunitz; “The Testing-Tree.” Copyright © 1968 by Stanley Kunitz, from *The Collected Poems* by Stanley Kunitz. Used by permission of W.W. Norton & Company, Inc.

From *The Wild Braid: A Poet Reflects on a Century in the Garden* by Stanley Kunitz and Genine Lentine. Copyright © 2005 by Stanley Kunitz and Genine Lentine. Used by permission of W.W. Norton & Company, Inc.

Excerpts from the Studio 360 interview with Tony Kushner used by permission of Tony Kushner. All rights reserved.

Excerpts from *Half of a Yellow Sun* by Chimamanda Ngozi Adichie. Copyright © 2006 by Chimamanda Ngozi Adichie. Reprinted by permission of Anchor, a division of Random House, Inc.

Excerpts from *Ruined* by Lynn Nottage. Copyright © 2009 by Lynn Nottage.

نبذة عن الكاتبة

فتت جولي بيرشتاين بجذور الإبداع، وتابعت هذا الافتتان وواصلت تلك العاطفة كمراسلة للاذاعة العامة، ثم منتجة، ومضيفة في كل من محطات إذاعة WNYC، NPR، و PRI . وقد أنتجت جولي مسلسلات إذاعية لقاعة كارنيجي ونيويورك فالتهارمونية، و كانت مراسل الفنون الأولى لمحطة WHYYY في فيلادلفيا. وفي عام 2000، طلبت محطتي إذاعة PRI و WNYC إلى جولي إنشاء برنامج ستوديو 360 مع كورت أندرسون، الحائز على جائزة بيبودي في الإبداع، وثقافة البوب، والفنون، وقادت فريق البرنامج الإبداعي لتسع سنوات. سبارك: كيف يعمل الإبداع هو كتابها الأول. تعيش جولي الآن في نيو جيرسي مع زوجها واثنين من ابنائه .

حول PRI و ستوديو 360

محطة الإذاعة العامة الدولية هي منظمة مستقلة غير ربحية تنتج وتوزع البرامج والمحتوى الإذاعي المحتوى عبر الإنترنت لأكثر من ثلاثة عشر مليون شخص كل أسبوع عبر أكثر من 880 محطة إذاعة عامة على الصعيد الوطني وعلى مستوى SIRIUS XM الإذاعة الفضائية والإنترنت من خلال تطبيقات الهواتف الذكية pri.org .

اعترفت PRI بوجود حاجة لبرنامج للإذاعة العامة يستكشف دور الإبداع في الحياة اليومية، وفي عام 2000 أقامت شراكة مع محطة WNYC لإطلاق برنامج ستوديو 360. كان مضيف البرنامج الروائي والصحفي كورت أندرسون، وكان البرنامج هو مثير وذكي يخص الإذاعة العامة وكان مثيراً للدهشة في توجهه نحو ما يحدث في الثقافة الشعبية والفنون. بث برنامج ستوديو 360 على 160 محطة في جميع أنحاء البلاد و كان يستمع إليه ستمائة ألف مستمع كل أسبوع .